

ARTUR FREITAS

ARTE E CONTESTAÇÃO
uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo –
1968-1973

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História, Curso de Pós-Graduação em História, Cultura e Poder, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marionilde Brephol de Magalhães

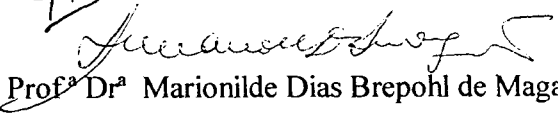
CURITIBA
2003




UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua General Carneiro, 460 6º andar fone 360-5086 FAX 264-2791

Ata da sessão pública de arguição de dissertação para obtenção do grau de Mestre em História. Aos onze dias do mês de março de dois mil e treis, às nove horas, na sala 612 do Departamento de História, Edifício D. Pedro I, no Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição do candidato **ARTUR CORREIA DE FREITAS** em relação a sua dissertação intitulada **"A Estética da Contestação: as artes plásticas nos anos de chumbo: Paraná 1968-1973"**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em História, está constituída pelos seguintes professores: Profª Drª Marionilde Dias Brepohl de Magalhães - UFPR (orientadora), Profª. Dr.ª Ângela Brandão (CEFET) e Marcos Francisco Napolitano de Eugênio (UFPR), sob a presidência do primeiro. A sessão teve início com a exposição oral do candidato sobre o estudo desenvolvido, tendo o senhor presidente dos trabalhos, concedido a palavra em seguida, a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. Em seguida o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o senhor presidente retomou a palavra para as considerações finais. A seguir a banca examinadora reuniu-se sigilosamente, decidindo-se pela APROVAÇÃO do candidato, atribuindo-lhe o conceito final. "A". Em seguida o Professor Presidente declarou aprovado o candidato que recebeu o título de **Mestre em História**. Nada mais havendo a tratar o senhor presidente deu por encerrada a sessão, da qual eu, Dóris Guidolin, secretária, lavrei a presente Ata que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.


Dóris Guidolin


Profª Drª Marionilde Dias Brepohl de Magalhães


Prof. Dr.ª Ângela Brandão


Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio

À experiência estética,
deliciosamente irreduzível e
imprevisível

À minha família, fonte de
compreensão e estímulo

Em especial à minha mãe,
Corina, e à minha mulher,
Rosane, pelo amor irrestrito

Ao amigo Ricardo, eterno
interlocutor

AGRADECIMENTOS

Uma obra não representa o termo final de uma atividade, não é uma vitória encarnada, tampouco uma finalidade em si. Conforme a entendo, uma obra é uma soma de vestígios, série limitada de traços que deixa em partes ver um processo, um percurso, que por uma razão qualquer – seguramente irrelevante à definição – interrompe um certo caminho para, daí em diante, abrir-se, sem previsões, às projeções do leitor. Uma obra, no meu entender, deve tanto à vontade do leitor, quanto às motivações e às possibilidades das quais ela é vestígio. É uma possibilidade desprendida de um campo. É um índice, uma poça, de uma chuva que não pára.

Gostaria, como uma forma de gratidão, de reportar-me brevemente a algumas dessas “motivações e possibilidades”, formadoras de um processo, na lembrança de algumas pessoas, sem as quais esse texto não teria se dado, sequer se imaginado.

Agradeço, à Rosane Kaminski, minha mulher e companheira, pela dedicação, apoio e cumplicidade incondicionais, pela presença constante, pelos debates cotidianos. Mulher forte, mãe afetuosa e pesquisadora admirável, não fosse apenas por tudo que juntos vivemos e crescemos, nada disso faria sentido. Esse meu texto em especial representa, para mim, uma pequena parcela de nós mesmos – aonde eu gostaria, mesmo, e em tudo que possa haver de positivo, que você, Rosane, também se refletisse um pouco nele. Pesquisas e leituras conjuntas, vivências intransferíveis, trocas de arquivos e confidências, uma inigualável generosidade, tudo em você, com você: seu exemplo, suas idéias e nossos livros em comum. Seu caos e minhas tabelas sobre a mesa – chinesa? – de cirurgia. Sempre.

Agradeço também à minha mãe, Corina Ferraz, artista sem concessões e modelo de fé, pela sinceridade, devoção, ternura e firme presença, pela compreensão e pelo incansável incentivo. E, sobretudo, agradeço-lhe pela iniciação a certas particularidades do mundo da arte, fruto de toda uma vida de trabalho e convivência, bem como por me fazer perceber que aquele a que tanto prezamos e aceitamos por *artista*, não é apenas um veículo útil à arte, e sim um

homem determinado, portador das mesmas contradições que cabem a cada um de nós.

Pelas conversas, sugestões e questionamentos, que tantas vezes nos fazem reavaliar posicionamentos, levo meu inevitável agradecimento à professora Marion Brephol de Magalhães, orientadora capaz e sempre solícita. Agradeço-lhe pelo crédito de confiança e, principalmente, pela liberdade oferecida, ambos indispensáveis à pesquisa.

Agradeço à Banca Examinadora, composta também pelos professores Marcos Napolitano e Ângela Brandão. Ao primeiro, do qual tive o privilégio de ser aluno, reconheço uma certa dívida metodológica, sobretudo em relação ao estudo dos vínculos culturais que nos permitem entender a arte em relação ao seu contexto, sem cair em reducionismos ou determinismos. As indicações de leituras e as conversas de sala de aula, bem como os apontamentos feitos na Banca, foram realmente importantes à minha formação pessoal, e conseqüentemente ao fomento de um objeto de estudo. À Ângela Brandão, historiadora da arte e exemplo incomum de pessoa e profissional, agradeço, de saída, por aceitar o convite à Banca, assim como só tenho a agradecer pela leitura minuciosa e ao mesmo tempo profunda que fez desse trabalho, ao qual muito enriqueceu com seus comentários e sugestões. Não posso deixar de mencionar ainda a boa vontade que toda a Banca Examinadora demonstrou ao sugerir-me a continuidade dessa pesquisa de Mestrado – que inclusive excede em muito os limites desse texto – na minha atual pesquisa de Doutorado, assim como também só tenho a agradecer pela recomendação de publicação dessa dissertação, em forma de livro.

Externo igualmente meus agradecimentos ao professor, colega e vizinho Geraldo Leão, com quem aprendi a respeitar ainda mais a arte e a valorizar com mais obstinação a autonomia do trabalho artístico. Geraldo sempre soube, aos meus olhos, combinar a sensibilidade ímpar do grande artista que é, com a generosidade típica dos grandes professores, algo que muito me impressiona. Agradeço pelas conversas, por me receber em sua casa, pelos empréstimos de livros e outros materiais, pelas indicações de leitura, sempre oportunas, bem como só tenho a agradecer por me permitir o inestimável acesso às suas fontes de pesquisa e aos seus próprios textos, dos quais muito me beneficieei.

Agradeço a Fernando Bini, debatedor de fôlego e opulento professor, pelas sementes de inquietação e saber que há tempos vem regando, fomento que me foi, de fato, imprescindível. Agradeço por suas portas, sempre abertas.

Agradeço ainda a Alfredo Braga, incansável questionador, de cuja convivência e rara inteligência tive o privilégio de partilhar. A simples menção de seu nome, aqui, por certo não justifica a dívida intelectual e afetiva que lhe guardo, embora talvez permita evocar a qualidade de seus verbos e textos, de aguda ironia e abismal profundidade. Como em Duchamp, poucas vezes encontrei alguém a quem o silêncio dissesse tanto. Na espera de suas réplicas, Alfredo, deixo aqui meu muito obrigado.

Gostaria ainda de registrar meus agradecimentos àqueles sem os quais pesquisa alguma se viabiliza. Primeiramente ao Museu de Arte Contemporânea do Paraná, na pessoa de seu diretor João Henrique Amaral, pelo acesso irrestrito aos documentos e às obras do acervo. Ainda neste museu, aonde se deu a maior parte da pesquisa, é preciso agradecer especialmente ao pessoal do Setor de Pesquisa, na figura de Irai Casagrande, Regina Célia Rezende e à Dona Lúcia, pela imensa paciência e dedicação com que me atenderam e me aturaram por muitos meses, diariamente, num lento processo de pesquisa muitas vezes conjunta, possibilitando-me o acesso a documentos, pastas, livros e catálogos sem os quais nada teria se feito. Agradeço aos funcionários da Divisão Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná pelo apoio na utilização dos microfilmes e pela paciência na busca de algumas importantes revistas. Na Universidade Federal do Paraná e, sobretudo no Departamento de História, meus agradecimentos pessoais à Dóris, pela dedicação e bom humor, antiga companheira de outros departamentos, e em especial à Luci, braço direito de todo pós-graduando, pelo esforço contínuo em organizar a sempre atrapalhada vida acadêmica de todos nós, bem como pela generosidade otimista e transbordante com que abraça a todos e a mim mesmo. Agradeço ainda, e mais uma vez, ao Coordenador Marcos Napolitano, pelo incentivo à participação em eventos, bem como à própria CAPES, pela bolsa concedida.

Agradeço a todos os meus amigos, sem exceção, aos quais devo evidentemente muito mais do que os pequenos limites de um texto podem sugerir, sobretudo ao meu grande amigo Ricardo Alcântara, a quem as palavras não expressarão toda minha gratidão. Você sabe, meu britânico amigo, até porque

nisso nunca lhe fiz segredo, que foi graças à sua companhia, às suas provocações e aos nossos bancos de bar, ainda em tempos de faculdade, que estendi, por tantos anos, a mesma paixão pela discussão sobre arte. É para você, mesmo à distância transatlântica, que escrevo. Obrigado.

Agradeço à minha família como um todo, pelo incentivo, amor e compreensão.

E, finalmente, agradeço às certezas, às admiráveis certezas, por terem logo me abandonado.

A resposta da vanguarda ao cognitivo, ao ético e ao estético é inequívoca. A verdade é uma mentira, a moral fede e a beleza é uma merda. E é claro que eles estão certos. A verdade é um comunicado da Casa Branca, a moral é a Moral Majority¹, e a beleza é uma mulher nua anunciando um perfume. É claro, também, que eles estão errados. A verdade, a moral e a beleza são importantes demais para serem passadas com desprezo às mãos do inimigo (EAGLETON, Terry, 1993: 269).

¹ "Maioridade Moral": nos anos setenta, movimento de massa norte-americano e direitista que pregava a manutenção dos valores morais tradicionais.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS.....	IX
LISTA DE SIGLAS	X
RESUMO.....	XI
ABSTRACT	XII
INTRODUÇÃO.....	1
1. TEMPOS DE EBULIÇÃO: ANTECEDENTES	14
A. SITUAÇÃO BRASILEIRA NOS ANOS SESSENTA	15
<i>Preocupação política e diversidade cultural</i>	16
<i>Religação e contestação</i>	27
B. SITUAÇÃO PARANAENSE NOS ANOS CINQUENTA E SESSENTA.....	45
<i>Do Joaquim à Cocaco</i>	45
<i>Transformações sem precedentes</i>	61
2. MOVIMENTO ESTUDANTIL.....	75
A. DA CONVULSÃO AO SILÊNCIO: 1968 E UM SALÃO DE ARTE.....	76
<i>Mil novecentos e sessenta e oito!</i>	76
<i>Um salão de arte</i>	81
B. “MOVIMENTO ESTUDANTIL” NO SALÃO PARANAENSE.....	84
<i>Da crítica aberta aos flans como contestação</i>	84
<i>A premiação</i>	92
3. MASSA E BANANA: UM POQUINHO DE BRASIL.....	95
A. “BRASILIANAS” E TROPICALISMOS	96
<i>A pintura, a metáfora e a subcultura</i>	96
<i>A pintura, a tropicália e a legitimidade da cultura</i>	102
B. TECNOCAPIRUDITO: OS “OBJETOS CAIPIRAS”	108
<i>Cultura de massa e arte</i>	108
<i>João Osório e as transformações no Paraná</i>	112
<i>Os objetos caipiras</i>	118
<i>Contradições culturais</i>	121
4. REPRESENTAÇÕES EM 1973	126
A. MILAGRE E ANOS DE CHUMBO: SALDOS FINAIS	127
B. GOSTO MÉDIO E TV: “REALMENTE”	132
<i>Apontamentos sobre a relação obra-comentário</i>	132
<i>O milagre, a TV, o deslumbre e a resistência</i>	139
<i>Ideologia brasileira e ilustração</i>	148
C. DO FUZIL AO PINCEL: “FERRO FERRE”	151
<i>“Realmente”, “Ferro fere” e as paredes do salão</i>	151
<i>Carlos Zílio: arte-militante, militância ou somente arte?</i>	155
<i>A obra como encontro de mundos</i>	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	172
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179
FONTES.....	190
APÊNDICE BIOGRÁFICO.....	196
ANEXO – CADERNO DE IMAGENS	208
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	213

LISTA DE IMAGENS

1 Cláudio Tozzi. Guevara . 1967. Acrílica sobre tela colada em madeira.	30
2 Fotografia de Che Guevara.	32
3 Impressão mecânica por cores de seleção.	32
4 Anna Maria Maiolino. Glu-glu-glu . 1966. Estofados, madeira pintada (acrílica), gesso e plástico. 110 x 63 x 3 cm. Acervo Gilberto Chateaubriand.	32
5 Waldemar Cordeiro. Subdesenvolvido . 1964. Fragmentos de móveis. 115 x 82 x 54 cm. Acervo família Cordeiro.	33
6 Hélio Oiticica. B14 bólido caixa . 1964. Óleo sobre madeira, telas e plástico. 30 x 28 x 21 cm (cada caixa). Acervo projeto Oiticica.	35
7 Hélio Oiticica. Parangolé vestido por passista.	37
8 Estanislau Traple. Auto-retrato . 1958. Óleo sobre tela. 46 x 36 cm. Acervo EMBAP-PR.	48
9 Nilo Previdi. Sem título . s.d. Xilogravura.	53
10 Loio-Pérsio. Sem título . 1957. Tinta metálica.	58
11 Fernando Velloso. Composição em castanho . 1962. Óleo sobre tela. 80 x 40 cm. Acervo UFPR.	64
12 Luiz C. A. Lima. Composição III . 1963. Gravura em metal. 21 x 17 cm. Acervo MAC-PR.	65
13 João Osório Brzezinski. Quintal de parada . 1967. Mista sobre tela. 145 x 115 cm.	72
14 e 15 João Osório Brzezinski. Quintal de parada . 1967. (Detalhes).	73
16 Antonio Manuel. Movimento estudantil 68 A . 1968. Serigrafia de flan. 122 x 80 cm. Acervo MAC-PR.	82
17 Antonio Manuel. Movimento estudantil . 1968. (detalhe).	85
18 Antonio Manuel. Movimento estudantil . 1968 (detalhe).	86
19 Antonio Manuel. Movimento estudantil . 1968 (detalhe).	87
20 Antonio Henrique Amaral. Brasiliana III . 1968. Óleo sobre duratex. 85 x 122 cm. Acervo MAC-PR.	97
21 Antonio Henrique Amaral. A mesma língua . 1967. Xilogravura. 45 x 70. Impressa no álbum <i>O meu e o seu</i>	98
22 Hélio Oiticica. Tropicália . 1968. Ambiente.	103
23 João Osório Brzezinski. Objeto caipira . 1970. Fragmentos plásticos e tecido. 84 x 39 x 33 cm. Acervo MAP.	112
24 João Osório Brzezinski. Espaço nulo . 1967. Tecidos e estopas sobre tela.	115
25 Marcel Duchamp. La fontaine . Urinol de porcelana assinado. 1917/64. Acervo Arturo Schwarz.	117
26 Danúbio Gonçalves. Realmente . 1973. Acrílica sobre tela. 110 x 89 cm. Acervo MAC-PR.	132
27 Danúbio Gonçalves. Exemplo de xarqueada	136
28 Danúbio Gonçalves. Realmente . 1973. (detalhe).	141
29 Danúbio Gonçalves. Realmente . 1973. (detalhe).	146
30 Antonio Henrique Amaral. Campos de batalha 29 . 1974. Óleo sobre tela. 92 x 122 cm.	148
31 Carlos Zílio. Ferro fere . 1973. Acrílica sobre tela. 90 x 200 cm. Acervo MAC-PR.	152
32 Carlos Zílio. Reina a tranquilidade . 1967. Eucatex, tinta vinílica, acrílico, resina plástica. Tiragem: 2 exemplares. 135 x 54 x 15 cm.	158
33 Carlos Zílio. Lute (marmita) . 1967. Alumínio, plástico, papel maché. Tiragem: 2 exemplares. 18 x 10,5 x 6 cm. Acervo Vanda Klabin.	160
34 Carlos Zílio. Cuidado . 1973. Acrílica sobre tela. 140 x 210 cm. Acervo Gerardo Vilaseca.	165
35 Carlos Zílio. Atenção . 1973. Acrílica sobre tela. 140 x 100 cm. Acervo Eduardo Durão.	165
36 Carlos Zílio. Sem título . 1973. Acrílica sobre tela. 141 x 100 cm. Acervo Gilberto Chateaubriand.	165
37 Carlos Zílio. Rotina dilacerante . Julho de 1971 (obra pintada na Vila Militar). Guache sobre papel. 50 x 35 cm. Acervo do artista.	167

LISTA DE SIGLAS

Instituições e eventos

ABCA	–	Associação Brasileira de Críticos de Arte
AI-5	–	Ato Institucional número 5
ALN	–	Ação Libertadora Nacional
BNM	–	Brasil Nunca Mais (projeto)
CPC	–	Centro Popular de Cultura
DC	–	Departamento de Cultura
Di-GB	–	Dissidência da Guanabara
DCE	–	Diretório Central dos Estudantes
DOI-CODI	–	Destacamento de Operações e Informações-Centro de Operações de Defesa Interna
DOPS	–	Departamento de Ordem Política e Social
DPPC	–	Divisão de Planejamento e Promoções Culturais
CODEPAR	–	Companhia de Desenvolvimento do Paraná
EMBAP	–	Escola de Música e Belas Artes (do Paraná)
MAC	–	Museu de Arte Contemporânea
MAC-PR	–	Museu de Arte Contemporânea do Paraná
MAC-USP	–	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM	–	Museu de Arte Moderna
MAM-RJ	–	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP	–	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAP	–	Museu de Arte do Paraná
MARGS	–	Museu de Arte do Rio Grande do Sul
MASP	–	Museu de Arte de São Paulo
MOMA	–	Museum of Modern Art
MR-8	–	Movimento Revolucionário 8 de Outubro
PCB	–	Partido Comunista Brasileiro
PUC	–	Pontifícia Universidade Católica
SEC	–	Secretaria de Educação e Cultura
UFPR	–	Universidade Federal do Paraná
UFRGS	–	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UNE	–	União Nacional dos Estudantes
VPR	–	Vanguarda Popular Revolucionária

Jornais (estados)

CP	–	Correio do Povo (RS)
CS	–	Curitiba Shopping (PR)
DP	–	Diário do Paraná (PR)
DT	–	Diário da Tarde
EP	–	Estado do Paraná (PR)
ESP	–	Estado de São Paulo (SP)
FSP	–	Folha de São Paulo (SP)
GP	–	Gazeta do Povo (PR)
JB	–	Jornal do Brasil (RJ)
JE	–	Jornal do Estado
OE	–	O Esportivo
OG	–	O Globo (RJ)
TP	–	Tribuna do Paraná (PR)
ZH	–	Zero Hora (ZH)

RESUMO

As vanguardas, em sentido estrito, surgiram como contrapartida ao processo moderno em que a arte, ao autonomizar-se simbólica e socialmente, cristalizava-se em instituição. Certas especificidades dessa vanguarda *stricto sensu*, via de regras surgidas nas primeiras décadas do século XX, são teleologicamente resgatadas pelas novas vanguardas dos anos sessenta e setenta, sobretudo nos grandes centros urbanos ocidentais, fundindo velhas críticas institucionais aos debates estético-ideológicos dos novos tempos. À argumentação de Greenberg, somavam-se os problemas da cultura de massa, da Guerra Fria, das Novas Esquerdas, do poder do mercado e do autoritarismo político latino-americano. Nessa conjuntura, durante o Regime Militar brasileiro (1964-1985), a produção cultural do país mantém um diálogo próximo com os problemas sócio-políticos nacionais e mundiais, constituindo um excelente laboratório à pesquisa das relações entre arte e esfera pública. Sujeito às intensas transformações do período, que vão da censura à expansão da indústria cultural, o campo artístico passa a comportar algumas contradições: de um lado, autocentra-se ainda mais, com linguagens mais restritas e com o fortalecimento de suas instituições, e de outro, abre certos espaços à fusão entre a crítica política e o gesto antiinstitucional das vanguardas. Quanto a essa fusão, no entanto, certos limites se impõem, uma vez que a impossibilidade de intervenção social efetiva leva ao reforço de certas práticas transgressoras sob o ritual ainda artístico da *contestação* – categoria central dessa pesquisa. Partindo desses problemas, essa dissertação se propôs à caracterização de certas particularidades da contestação artística com base na análise de algumas obras que circularam no Salão Paranaense entre 1968 e 1973. À exceção do primeiro capítulo, introdutório, os demais centralizam-se cada qual numa obra de arte principal – premiada ou selecionada naquele Salão –, em torno da qual as demais fontes – textuais ou iconográficas – são articuladas, sugerindo novas interpretações. No capítulo “Movimento estudantil”, destaca-se a obra *Movimento estudantil*, de Antonio Manuel, vista à luz das neovanguardas e das manifestações sociais do tumultuado ano de 1968. No capítulo “Massa e banana”, duas obras são analisadas: *Brasileira*, de Antonio Henrique Amaral, e os *Objetos caipiras*, de João Osório, dentro de certas considerações sobre cultura artística e cultura de massa. No último capítulo, “Representações em 1973”, vemos duas obras premiadas que apresentam questões específicas à situação da arte em meio tanto aos produtos midiáticos do milagre econômico, quanto às mazelas dos piores anos de repressão. As obras *Realmente*, de Danúbio Gonçalves, e *Ferro fere*, de Carlos Zílio, contrapostas em suas contradições, condensam importantes limites históricos da contestação. Em linhas gerais, portanto, conclui-se que a contestação, entendida como teatralização artística do gesto transgressor, consiste num dos efetivos limiares éticos do estético, uma vez que fora dos limites máximos impostos pelos rituais da *contestação* – onde a violência impera – de fato, não há arte. Por fim, quanto à abordagem teórico-metodológica adotada, ela é de ordem relacional, intermediária às questões da sociologia, da estética e da própria história da arte, abordagem que procura entender a obra de arte em suas interconexões com os demais aspectos da cultura, sobretudo com o da própria cultura artística.

ABSTRACT

The vanguards, in strict sense, have appeared as opposition to the modern process in which art, getting its autonomy symbolic and socially, had been strengthened as institution. Some specifications of these vanguards *stricto sensu*, in fact appeared at the first decades of 20th century, and they had been recovered by the new vanguards on the sixties and seventies, above all on the occidental's big urban center, fusing the old fashioned institutional criticism to the new time's aesthetic-ideologic debates. To the Greenberg's line of argument, it was added up the mass culture's problem, the Cold War, the new left-wings, the market power and latin-american policy authoritarianism. In this situation, during the Brazilian Military Regime (1964-1985), the country's cultural production keeps a close dialogue with the national and world-wide political-social's problems, establishing an excellent laboratory to research the relationship between art and public sphere. Submitted to the period of intense transformation, which covers from the censorship to the cultural industry's expansion, the artistic field as a result starts showing some contradictions, for example: on the one hand it concentrates more and more in itself with more specific languages and with the strength of its institutions, on the other hand it becomes more open to the fusion between the political criticism and the vanguards's anti-institutional gesture. About this fusion, although, it imposes certain limits, once that the impossibility of effective social intervention leads to reinforcement of certain transgressions practices, on ritual still artistic of the *contestation*: central category of this research. From these problems this dissertation is supposed to give some characterization of certain artistic contestation singularities based on the analysis of some works of art which circulated on Salão Paranaense (Paranaense Salon) from the year of 1968 to 1973. Apart of the first chapter that is introduction, the others were centralized each one in a specific work of art – some were awarded or just selected to the Salon – around to which the other sources – as texts or iconographics – are articulated to make possible new interpretations. On “Movimento estudantil” (Student's movement) chapter it is emphasized the work of art made by Antonio Manuel, *Movimento estudantil*, which is analyzed on the influence of new vanguards as well as the social manifestations of the tumultuous year of 1968. On the chapter “Massa e banana” (Mass and Banana), two others works of art were analysed, *Brasiliana*, made by Antonio Henrique Amaral, and *Objetos caipiras* (Folk's objects), made by João Osório, into certain considerations about artistic and mass culture. On the last chapter “Representações em 1973” (“Representations in 1973”), we see two awarded works of art which show specific issues about art surrounded by mediatic products of Brazilian economic miracle as much as the troubles of the worst years of repression. The works of art, “Realmente” (Actually) made by Danúbio Gonçalves, and “Ferro fere” (Iron harms) made by Carlos Zilio compared the one against the other in their contradictions, both works condense historic limit of contestation. Therefore it was concluded that contestation, understood as artistic dramatization of transgressor gesture, consists in one of effective ethical threshold of aesthetic, once beyond these maximum limits imposed by the ritual *contestation* – where violence governs – there is not art indeed. At last, about the theoretical-methodology approach adopted in the present text, it is in the relational order, intermediary to the sociology, aesthetic and art history issues. This approach aims to understand work of art and its interchange of culture's features and above all with artistic culture itself.

INTRODUÇÃO

Essa dissertação nasceu de uma curiosidade inicial bastante ampla, que poderia ser resumida na seguinte pergunta: como os artistas plásticos eventualmente se posicionaram frente ao poder repressivo do regime militar?

Alguns exemplos bastante citados na área da música popular (como Chico Buarque ou Geraldo Vandré), da literatura (Antonio Callado), da poesia (Ferreira Gullar), do teatro (José Celso e Gianfrancesco Guarnieri) e do cinema (Glauber Rocha e Cacá Diegues) nos levam a crer que ao menos nesses segmentos da produção artística brasileira algumas obras foram criadas, se não com o objetivo de transformação social, mas pelo menos com o intuito de comentar ou denunciar certos problemas que, naquele período, atingiam a sociedade brasileira. Entretanto, como ficou publicamente conhecido (sobretudo desde os primeiros tempos de abertura), nenhum dos governos militares permitiu que se praticasse o livre-exercício da crítica contestatória, o que levou muita dor de cabeça aos efetivos opositores do regime. Não que a arte de contestação tenha sido majoritária todo o tempo, uma vez que, numa certa altura, as notícias e os boatos, ainda que sussurrados, mencionavam um mundo de violência que nem sempre estava nos jornais ou na televisão. O número de presos, exilados e desaparecidos crescia assustadoramente, e aos mais informados ou inconformados, claro, o medo se tornaria um companheiro necessário.

Contudo, creio que não seja esta a única explicação para que, em termos absolutos, o número de artistas e intelectuais dispostos a envolver, em qualquer situação, suas produções individuais com questões políticas seja pequeno, pois há ainda aqui um outro aspecto a se considerar: o da natureza da própria linguagem artística.

Acostumado, em primeira instância, a traduzir suas questões mais profundas em termos de linguagem, o artista moderno não abriu mão da dimensão formativa em sua produção: ao inverso, ressaltou-a. O próprio Maiakovski, ao formular uma célebre sentença, resumiu um dos mais graves mandamentos da modernidade

cultural quando afirmou que “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Desse modo, em tempos de demonização do realismo socialista, permear a arte à política era sem dúvida uma temeridade: por vezes cientes dos riscos (igualmente totalitários) de se reduzir a obra de arte aos critérios programáticos de um discurso ideológico dominante qualquer, não foram muitos os artistas que estiveram dispostos a comentar abertamente as visíveis mazelas nacionais, mas entre esses, por outro lado, não foram poucos os que, ao fazê-lo, recusaram-se a subordinar o ato estético ao comentário. Estava dado o problema.

Aliás, segundo uma conhecida argumentação de Marshal Berman, esse dilema geral do artista moderno encontraria sua forma mais típica na produção do intelectual atuante em países com graves problemas sociais como o nosso, uma vez que a consciência de “vanguarda” do artista de “elite” (para usar um termo da época) não se refletiria nas premências materiais e simbólicas que atingiam (como ainda atingem) boa parte da sociedade brasileira – gerando um agudo conflito que, neste trabalho, poderá ser interpretado na angústia das obras, depoimentos e atitudes de alguns artistas brasileiros que optaram, simultaneamente, em contestar certas improbidades sem perder o referencial histórico do culto.

Esse referencial erudito, por sinal, quando pensado à luz da história da arte moderna, torna-se a chave mestra para a compreensão daquele conhecido paradoxo histórico a que Otávio Paz chamou por “tradição da ruptura” (PAZ, 1984), a partir do qual a erudição do artista moderno acaba por lhe impor o pleno domínio da história de seu meio, ao mesmo tempo em que lhe obriga à manutenção do gesto perpétuo do rompimento. A história, estar nela, é escapar-se dela, é aceitar a tradição como desprezível memória. Acolher esse notável mecanismo do culto, destarte, equivale a reconhecer, na arte, a região privilegiada de resistência a todo o sórdido *status quo* capitalista, equivale a compreender as inovações modernistas como reservas utópicas de transgressão e emancipação. Contraditoriamente, entretanto, a emancipação social e cultural da arte e da literatura modernas em relação aos desmandos heteróclitos da política e da religião correu paralela à própria constituição histórica da sociedade burguesa. Como se sabe, ao lado das diversas esferas sociais que, no limiar da modernidade, construíram-se sobre estratégias e saberes variavelmente específicos, a arte, ou melhor, seu *socius*, conquistou, em contradição com sua

condição subordinada nessa sociedade hostil, um reconhecimento cultural relativamente autônomo; forjou suas próprias regras e valores, anexou-lhes taxinomias e conhecimentos, dividiu-se num processo complexo de distribuição e consumo: permitiu-se, enfim, uma história particular. Um *campo* social, aproveitando a terminologia de Pierre Bourdieu (1989: 61-72), formou-se.

Explodem, no entanto, contradições nesses espaços vitais tendentes a historicizar suas leis internas de funcionamento (FOUCAULT, 2000: 509-510). No caso da arte, por exemplo, sob a máscara da independência absoluta, o mito da arte pela arte, combustível quimérico de uma era, acaba surgindo – a concordar com Andréas Huyssen – como o mais legítimo mecanismo de reação inicial dos primeiros modernistas frente às vulgaridades da ideologia burguesa, bem como de posterior proteção frente à iminência dos totalitarismos fascistas e stalinistas. A arte, desta forma, fechava-se em instituição.

Contudo, tal tendência ao esteticismo (dada como reino ideal onde a autonomia da arte se punha a salvo das lutas sociais e políticas) logo é lançada à fogueira pelo afã antiinstitucional das vanguardas históricas. Estas, nas artes plásticas, e conforme Peter Bürger, estariam bem representadas pelas provocações dadaístas. Para esse autor, por exemplo, o *Urinoir* de Marcel Duchamp, “não só revela que o mercado da arte, ao atribuir mais valor à assinatura do que à obra, é uma instituição controversa, como ainda faz vacilar o próprio princípio da arte na sociedade burguesa, segundo a qual o indivíduo é o criador das obras de arte”².

² (BÜRGER, 1993: 93). O termo *vanguarda*, do francês *avant-garde* (“guarda avançada”), teve sua origem nos anos 1830, e era inicialmente empregado, dentro do círculo republicano parisiense, no sentido militar de “parte dianteira do exército”. Na seqüência, populariza-se na terminologia dos socialismos utópicos graças ao saint-simonista Émile Barrault, seu idealizador. A noção política de *vanguarda* se vai consolidando em Gabriel Laverdant, discípulo de Charles Fourier e, a seguir, em Pierre Proudhon, designando progressismo comunista (CAMPOS, Jorge, 2002). Da Revolução de 1848 em diante, o termo se consolida em definitivo no vocabulário político, referindo-se tanto à extrema esquerda quanto à extrema direita. Ainda em meados do século XIX, surgem as primeiras referências artísticas do termo. Nessa origem, *vanguarda* era uma noção estética ainda diretamente ligada à política, pois compreendia a arte que se colocasse a serviço do progresso social e que fosse, portanto, tematicamente engajada. Desses anos ao final do XIX, ocorre uma brusca mudança, e o artista de vanguarda não se considera mais como um arauto de grandes causas sociais, mas passa a apostar no poder revolucionário da própria arte, de suas formas e leis autônomas (COMPAGNON, 1996: 38-42). O experimentalismo, entendido como uma provocação interna à história das formas artísticas, converge ao centro do sistema e se torna princípio elementar da arte moderna, uma espécie de vanguarda *lato sensu*, criando a idéia de arte como instituição. E dessa provocação pela linguagem, passa-se, nas duas primeiras décadas do século XX, à transgressão da própria instituição artística e à provocação aberta à própria idéia de arte: surgem as vanguardas históricas (BÜRGER, 1993: 67) – que aos limites desse texto serão entendidas como uma intencionalidade mais ou menos recorrente à arte do século XX. A

Durante os anos sessenta, as fervilhantes teleologias artísticas e políticas desse período seriam responsáveis pelo resgate e atualização de parte importante do ideário polêmico das vanguardas históricas. No caso brasileiro, como se dirá ao longo do texto, as especificidades históricas da cultura e da política dariam às artes plásticas uma plataforma de combate bastante peculiar. Não que a premência por “combate” – como já mencionei – fosse uma necessidade geral ou predominante; mas é um fato que mesmo o campo restrito da arte não ficou completamente imune aos debates estético-ideológicos desses anos, que, no Brasil, teimavam em forçar aquele hífen que tradicionalmente separa domínios como estética e política. Sobretudo durante o regime militar, a discussão política no meio artístico, quando posta, girava em torno de um problema concreto: como denunciar certas vicissitudes históricas sem cair no perigo do panfleto e, sobretudo, sem abrir mão de todo o referencial da história da arte?

Quando pensada no contexto de outros gêneros artísticos, essa questão muitas vezes foi colocada em termos de “formalismo” *versus* “nacional-popular”, sendo que ao primeiro termo geralmente se associa o julgamento de “elitista”, ao passo que ao segundo cabe a pecha de “arte engajada”. Parece-me evidente que tal aporia não comporta a riqueza e tampouco à complexidade da produção artística em geral, muito embora os debates dessa época muitas vezes fossem alimentados pela capacidade quase bélica dessas noções. O próprio significado tradicional de *engajamento*, entendido como a ação em prosa ou ensaio do escritor em favor de certas causas coletivas – conforme definido por Sartre (1993:11) –, parece ter sofrido uma certa readaptação no novo contexto. Conforme aponta Marcos Napolitano, ao contrário da definição de Sartre, a atuação “engajada” do intelectual e do artista brasileiros, por esses tempos, parece ter se manifestado com mais intensidade nas “artes de espetáculo” – a saber o teatro, o cinema e a música popular – que propriamente na prosa (NAPOLITANO, 2001c: 103-4).

vanguarda, assim, desponta em seu valor *stricto sensu*, ou, conforme prefiro, desponta simplesmente como *vanguarda*. “Quando Piero Manzoni pinta uma tela de branco, ainda faz *pintura experimental*; quando introduz num museu uma caixa hermeticamente fechada e anuncia que contém ‘merda de artistas’, faz vanguarda. No primeiro caso, discute as possibilidades da pintura em si, no segundo, a idéia de arte e de museificabilidade” (ECO, 1989: 94).

No que toca às artes plásticas, essa definição, ou mesmo a sustentação daquela dicotomia, torna-se ainda mais inviável, uma vez que nesse meio, por exemplo, ocorre toda uma série de manifestações que a um só tempo tanto reconsideram o gesto antiinstitucional das vanguardas históricas quanto o fazem dentro de um certo plano de denúncia política, algo que por si só não admite qualquer ajustamento dessas manifestações ao caráter esquemático daquela aporia. Artistas como Hélio Oiticica, Rubens Gerchman e Antonio Dias, para ficar nas margens do óbvio, são exemplos desse desajustamento. Um *Parangolé*, se não deve nada ao nacional-popular, é ainda menos o simples produto de um ensaio formal.

Dessa forma, aos artistas plásticos que se arriscaram, mesmo que esporadicamente, pelos caminhos situados nos limites entre arte e política, restava por certo uma angústia que, via de regra, deveria permear as efetivas condições de suas possibilidades de atuação: a aflitiva *aparente incapacidade imediata de transformação social* – algo que àquela altura, já possuía inclusive uma história particular. A tradição da ruptura, que inicialmente, ainda nos primórdios da arte moderna, nascera da dessacralização do belo burguês, converter-se-ia efetivamente em tradição, sobretudo no momento em que a idéia da ruptura em geral (a vanguarda *lato sensu*) fosse dissolvida internamente pelas vanguardas históricas (vanguarda *stricto sensu*). Com maior ou menor intensidade, a transgressão morava nas fundações de um gesto ou de outro. Embora isso soe bastante abstrato, a compreensão da angústia estético-ideológica básica desta tradição – a qual Antoine Compagnon denomina por “tradição moderna” (1999: 09-13) – se vai clareando na medida em que o processo de progressiva incorporação das transgressões sucessivas da arte moderna segue seu rumo inabalável, desarticulando, uma a uma, as rupturas, ao institucionalizá-las em coleções milionárias, em mega-exposições midiáticas ou em respeitáveis acervos museológicos. Aquela *incapacidade de transformar a sociedade* se torna, assim, cada vez mais presente. Nos dizeres de Néstor Canclini, e talvez aí esteja uma boa interpretação desse processo específico, “há um momento em que os *gestos* de ruptura dos artistas que não conseguem converter-se em *atos* (intervenções eficazes em processos sociais) tornam-se *ritos*” (CANCLINI, 2000: 45). Aos objetivos dessa dissertação, essa interpretação ganha especial importância. Vejamos.

A segunda metade da década de 60 é um desses momentos a que Canclini se refere. A partir desses anos, e forçada pelo contexto, essa transformação ritualística se torna, em certos casos, bastante exemplar, uma vez que alguns artistas, acuados por um regime opressor, vivenciaram, com todas as letras, os limites deste processo. Sobretudo depois do AI-5, a impossibilidade poética de efetivamente “intervir em processos sociais” parece ter se tornado uma realidade a esses artistas, gerando vários exemplos desses ritos a quem Canclini, com base em Bourdieu, nomeou por *transgressão denegada*. Esse ritualismo, segundo esses autores, não serve apenas para separar o permitido do proibido, mas também para “incorporar certas transgressões, limitando-as”, além de fixar, numa operação socialmente aprovada, as condições onde a transgressão pode simbolicamente se apresentar. Tal teatralização artística do gesto transgressor – uma vez dimensionada nos limiares da tradição moderna – corresponde ao que aceito, como axioma desse texto, por *contestação*.

Nessa perspectiva, a transgressão, a ação política, o eventual conflito e a violência só são permitidos, socialmente, se *ritualizados em forma de contestação artística*. Os limites éticos da sociedade e os limites estéticos do meio artístico (muitos mais elásticos, ambos, que os limites políticos em tempos de censura) somente autorizam tais ações quando as entendem sob a égide simbólica do ritual. As “performances” propostas por Lygia Clark como boicote à chamada Bienal do AI-5, a marmita *Lute* de Carlos Zílio, o *Porco empalhado* de Nelson Leirner, a obra *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, de Cildo Meireles ou as *Trouxas ensangüentadas* de Artur Barrio, embora sejam atitudes transgressoras, ainda são arte, sobretudo, e contraditoriamente, por serem apenas *contestação*. Sob o risco de furtarem-se ao estatuto das formas artísticas, tais manifestações não podem abrir mão dos limites éticos desse ritualismo, dentro do qual se conforma um *campo* – nesse caso, o *artístico* – às normas sociais em geral: as ações armadas de Zílio, a menção de Kaprow sobre o assassinato como expressão artística ou a recente queda das torres gêmeas (WTC) como obra de arte só constam nos discursos como um dos efetivos limites éticos do estético, no máximo como retórica de combate ou como pura e brutal ação política. Fora dos limites máximos impostos pelos rituais da *contestação*, de fato, não há arte.

II

Assim sendo, para melhor compreender a difícil relação entre produção artística e criticidade sócio-política, optei, como objetivo principal, por *caracterizar certas especificidades estético-ideológicas da contestação nas artes plásticas brasileiras entre 1968 e 1973*, com base na interpretação de algumas obras que circularam no Salão Paranaense de Belas Artes (Curitiba) durante esse período. Os anos escolhidos como balizas, não por acaso, correspondem ao período mais duro da repressão – que vai do AI-5 ao fim do governo Médici – bem como correspondem, igualmente, ao momento conhecido por “milagre econômico”. Desse modo, e conforme se consagrou na historiografia do período militar, parti do princípio de que as ações opositoras, críticas ou reivindicativas ao regime atuaram como *pressões* que interferiram e variaram ao sabor das próprias e inevitáveis contradições do sistema militar, que por sua vez necessitou desdobrar-se (*tensionar-se*) com constância para desempenhar uma multiplicidade de papéis políticos (DREIFUSS; DULCI, 1983: 89). Os anos de 1968 e 1973 coincidem, portanto, com a segunda fase do regime, que se estende da implantação do AI-5 ao início do governo Geisel, período em que as Forças Armadas consolidam-se de fato como Poder Dirigente sobre a nação, controlando a sociedade e a política à base da opressão³.

Cumprir lembrar, de antemão, que procurei interpretar as manifestações artísticas, simultaneamente, tanto como partícipes das questões presentes na tradição da arte moderna, quanto como objetos culturais portadores de certos elementos simbólicos mais gerais de seu tempo e contexto, e não como traduções inespecíficas de problemas que não lhes dizem respeito. Não pretendo, contudo, nesse momento me alongar em demonstrar certas particularidades históricas que envolveram praticamente toda a produção cultural nesse contexto, tampouco demonstrar que a história da arte, naquele momento, estivesse mais suscetível a certas questões heterônomas, mas gostaria de aproveitar esse espaço para sugerir rapidamente algumas das minhas principais preocupações

³ (*Idem*: 87-117). René Dreifuss e Otávio Dulci apontaram três fases ao período mais opressor do regime militar: (1) de 1964 a 1968, com grande enfrentamento entre as diversas tendências políticas dos militares; (2) de 1968 a 1974, onde se consolida, pela linha dura, “o processo revolucionário permanente”; e (3) de 1974 à revogação do AI-5 (dezembro de 1978), com a implementação gradual do “processo de abertura política, designado em seus primórdios por distensão ou descompressão”.

teórico-metodológicas, embora eu espere, de fato, que elas fiquem evidentes no decorrer do texto.

Adotei como critério principal a análise direta das obras, dentro de uma certa crença nos poderes da hermenêutica, mas de uma hermenêutica relacional, que via de regra, “se baseia numa relação ampla da obra com a cultura”⁴.

Essa decisão – de investigar a partir das obras – se deu principalmente em função de duas premissas elementares. Primeiro, que considero as obras de arte como *centro e álibi de todo o circuito de produção artística*. Nesse sentido, os diversos níveis de distribuição e consumo do meio artístico, como as pinacotecas, os salões, as bienais e as galerias, bem como os mais diversos produtos que lhe são agregados, como a crítica, os catálogos ou as revistas especializadas, não podem prescindir da obra como núcleo convergente desse meio de relações, mesmo que ela possa servir apenas como pretexto ao funcionamento do comércio de arte, da política cultural, da crítica jornalística, das conferências acadêmicas ou da distinção social. A obra, assim, guarda – dentro do seu meio – a condição de imprescindibilidade cultural.

Quanto à segunda premissa, que é derivada da primeira, parte-se do princípio de que toda obra de arte, justamente para se constituir enquanto tal, precisa ser entendida como *uma interconexão complexa de discursos*. Embora pareça bastante óbvio, acho necessário inclusive destacá-lo, este princípio, como um axioma metodológico constante à pesquisa em arte, pois com ele tanto se

⁴ (ZÍLIO, 1982a: 22). Do século XVI ao XVIII, *cultura* referia-se a *cultivo*. Durante o iluminismo a noção se restringe a instrução, conhecimento e erudição, em oposição à selvageria, ao primitivismo e ao barbarismo, sugerindo que a história do homem é uma história do progresso rumo aos valores civilizados (CUCHE, 1999: 19-21; GOMBRICH, 1994: 14-15). No sentido moderno da palavra, muito embora ainda entendida como evolução do primitivo ao avançado, a primeira definição antropológica de *cultura* foi formulada por Edward Tylor (1832-1917): “um conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade”. Durkheim (“consciência coletiva”), Levy-Bruhl (“mentalidade”) e os herdeiros de Franz Boas (“história cultural”) renovam a operacionalidade da noção, amenizando os sentidos pejorativos e progressistas de sua origem. Na seqüência, nomes como Malinowski, Roger Bastide e, sobretudo Lévi-Strauss se evidenciam no cenário internacional, chegando inclusive a colocar o estudo da cultura no centro das ciências sociais. De relevante resta a perspectiva de que o cultural, enquanto método, passa a ser entendido não mais como um lugar de hierarquias, mas de diferenças (“diversidade cultural”, LÉVI-STRAUSS, 1976: 330-333), e isso é fundamental, uma vez que o poder que evidentemente atravessa e molda a cultura gerando disputas de toda sorte, não deve ser entendido como um axioma de interpretação (GEERTZ, 1978: 24). Não havendo aqui espaço para considerações desse porte, apenas deixo escrito que penso a “cultura” não como uma categoria reificada, mas como uma dinâmica de análise direcionada ao corpo central de uma pirâmide sónica e escalonada que tem na base os aspectos universais do homem, e no topo as idiosincrasias de uma personalidade específica.

despedem os problemas da estética subjetivista quanto se reforçam as possibilidades das interpretações hermenêuticas.

Quando Heidegger afirma que uma obra de arte corresponde ao resultado de um processo de inscrição de um mundo (cultura) numa terra (materialidade espaço-temporal) (HEIDEGGER, 1990), ele possibilita que a investigação estética pela primeira vez pense a manifestação artística em si mesma (conforme HAAR, 2000: 83-97), e ao fazê-lo, abre, em sua ontologia, e por mais paradoxal que possa parecer, a necessidade de interpretar a obra como um ente específico, mas como um ente que se apresenta *interconectado* aos demais aspectos da cultura. Ao contrário de Hegel, por exemplo, Heidegger não pensa a arte como uma das dimensões humanas *determinadas* pelo espírito do tempo (*zeitgeist*) ou da nação (*volkgeist*), e sim como o resultado de uma encarnação de sentido na matéria – de um sentido, entretanto, que se dá somente na matéria, e que, portanto, não lhe preexiste. Compreender isso é compreender que a obra de arte não só possui densidade própria como também está relacionada *hic et nunc* com a cultura (e não *a priori* ou *a posteriori*).

Desse modo, e mesmo que daqui por diante precisemos sacrificar a ontologia heideggeriana, tais considerações podem estimular – no mínimo – a curiosidade de abranger como certas práticas estético-ideológicas tomaram forma num contexto histórico específico. Seguindo nessa perspectiva, procurei ao máximo interpretar as manifestações artísticas em suas evidentes interconexões com os outros elementos de seu tempo, sem, no entanto, tratá-las, as obras, como *sintomas* de um princípio diretor qualquer (GOMBRICH, 1994: 63-70) – sob o risco de se reproduzir certos reducionismos muito comuns, bem como certos preconceitos crônicos que, com demasiada frequência, afloram na pesquisa em arte.

Contudo, se compreendemos, com Gombrich, que as obras de arte – como qualquer criação de uma época – estão ligadas “por mil fios à cultura em que se inserem” (*Ibidem*: 63), é preciso ainda dizer que, na maioria das vezes, tais fios encontram-se emaranhados, com mais força e intensidade, aos valores, referências, disputas e comportamentos próprios ao circuito cultural de que brotaram. Tal circuito, sempre dinâmico e composto por vários níveis de circulação (MOLES, 1974: 234-9), é formado não somente por instituições específicas e espaços privilegiados de consagração e difusão (BOURDIEU, 1999:

100), tampouco apenas por produtores, intermediários e consumidores determinados, mas também e igualmente por um sistema dinâmico de esquemas formativos e receptivos, tendentes à atração dos sentidos, valores e ações práticas de um mesmo meio – sistema este que denominarei, aos propósitos deste estudo, por *cultura artística*. Em suma, entendo que a cada espaço mais ou menos específico de produção e circulação de arte corresponde uma cultura artística, ou seja, um *sistema interconector* entre a obra e os padrões gerais de uma sociedade.

Embora eu reconheça que, assim apresentada, tal noção possa soar bastante abstrata, também acredito que ela, no decorrer das argumentações desse texto, possa se tornar útil à investigação das relações entre arte e contexto.

Em princípio, entendo que a modernidade realmente assistiu ao processo de institucionalização da arte, mas uma institucionalização não apenas conceitual ou identitária, e sim de formação efetiva de um lugar relativamente autônomo no qual artistas, críticos, universitários, galeristas, museólogos, jornalistas especializados, curadores, colecionadores e consumidores em geral circulam suas referências, representações, atos e valores através de instâncias comuns. Não obstante, não pretendo contribuir, nesse momento, com a barafunda terminológica que tradicionalmente envolve a definição desse lugar⁴. Cabe aqui reter simplesmente que tal espaço, em sua arquitetura específica, e de acordo com os limites sócio-geográficos em questão, comporta um sistema cultural dinâmico que funciona como malha de ferro ao ímã da obra de arte. E se uma obra desse tipo, como afirma Umberto Eco, não se refere de imediato ao contexto histórico, pois “nasce de uma rede complexa de influências, cuja maioria se desenvolve ao nível

⁴ Para referir-se a esse *lugar* relativamente autônomo das produções culturais restritas, vários autores têm adotado os conceitos mais diversos. Canclini, como Durand, recentemente vem adotando o conceito de *campo*, noção das mais férteis em sugestões, criada e sistematizada por Pierre Bourdieu. Renato Ortiz fala ora em *campo*, ora em *esfera* (sendo este último termo também utilizado por Santaella e Vazquez). Roland Barthes e Carlos Zílio, entre tantos outros, e sob certa guarda do estruturalismo, adotaram a sempre instigante noção de *sistema*. Uma corrente sociológica mais recente vem evocando, com razoável propriedade, o conceito de *mundo* (Diana Crane, Howard Becker), a mesma noção usada por Arthur Danto e George Dickie, enquanto Abraham Moles, pensando nos processos dinâmicos desses lugares, há tempos já falava em *circuitos*. Já Aracy Amaral, como muitos mais além dela, prefere o termo *meio*, tão polissêmico quanto inócuo. Ainda há aqueles que não pensaram o lugar da arte, mas que sugeriram categorias mais amplas de circulação pública como Habermas, cuja interpretação para as instituições do *espaço público* constitui importante contribuição crítica ao assunto. No entanto, em desfavor a todos esses curiosos dilemas terminológicos, percebo que, em geral, tais termos são recorrentemente utilizados sem amarras, ao que acho ótimo, pois assim se evita a petrificação de certos irredutíveis dogmas acadêmicos. Até onde penso, a escolha conceitual há de ser, de fato, uma escolha, e não uma imposição prévia e externa.

específico da obra” (ECO, 1968: 34), isso se dá, em boa medida, porque sua interconexão de discursos – que se encontra inscrita e encarnada na matéria artística – refere-se, em primeiro lugar, aos dilemas e possibilidades que se apresentam como aquela “rede de influências”. Ou, em outros termos, refere-se à sua cultura artística, aqui também entendida como a rede de relações cuja trama adapta-se continuamente às intencionalidades estéticas vigentes. Assim sendo, e sob o lúcido alerta de Paulo Sérgio Duarte, é preciso ter em mente que quando associamos “a produção artística de um determinado período à história política ou econômica de uma sociedade, devemos estar conscientes que estas conexões só podem ser realizadas através de complexas instâncias mediadoras” (DUARTE, 1998: 29).

No entanto, e em detrimento de todas as grandes certezas, a essa altura cumpre ao menos lembrar que talvez Danto tenha razão quando afirma, hegelianamente, que a arte chega ao fim quando sabemos exatamente o que ela é e o que significa (DANTO, 1995). Lacrá-la em sentidos límpidos equivale por certo a matá-la em favor da reflexão. Ainda assim, uma vez inserida no coração daquele sistema dinâmico, a própria noção de *obra de arte* – por sorte nunca plenamente definível – será aqui provisória e abertamente entendida como um artefato de função estética intencional, portador de dois modos básicos e interligados de existência, sendo um deles *imanente*, e portanto relativo à sua condição espaço-temporal específica, e outro *transcendente*, que transborda em muito, a partir de sua conexão com a cultura, os limites continentais do primeiro (GENETTE, 2001: x-xviii). *Obra de arte como signo*, portanto, mas como um signo que de alguma forma viola o código de origem (ECO, 1974: 121).

III

Enfim, quanto à própria estrutura da dissertação, disponho ainda algumas breves considerações.

O primeiro capítulo pretende uma ampla e necessária contextualização dos debates vigentes no meio artístico brasileiro e paranaense durante os anos sessenta. A própria subdivisão desse capítulo inicial em “Brasil” e “Paraná”, antes de tudo, é uma provocação, mas uma provocação que julguei conveniente, uma vez que se de um lado refere-se a uma certa esquizofrenia historiográfica

interminável entre história local e nacional, de outro diz respeito a uma série de diferenças culturais que, de fato, ainda marcavam esses respectivos meios artísticos. No meu entender, essa não é uma questão de hierarquias, mas de diversidades, uma vez que relacionar invariavelmente as noções de centro/periferia às de inovação/atraso equivale a adotar “uma visão linear da história da produção artística que, por um lado, julga possível apurar uma linha de progresso e, por outro, tacha automaticamente de atraso qualquer solução diferente da proposta pelo centro inovador” (GINZBURG, 1991: 53). Vale a pena perguntar com Ginzburg, inclusive, se o atraso, nesse caso, está na periferia ou no método de pesquisa adotado. Portanto, a separação em capítulos fica aqui evidenciada apenas porque, naquele contexto, as diferenças culturais eram realmente evidentes, e somente por isso.

Os capítulos seguintes correspondem às análises propriamente ditas. Em cada um deles debruçamo-nos sobre uma obra principal, em torno da qual todas as demais fontes – sejam textuais ou iconográficas – são articuladas, sugerindo novas interpretações. No capítulo 2, “Movimento estudantil”, ganha destaque a obra *Movimento estudantil*, de Antonio Manuel, vista à luz das neovanguardas e das manifestações sociais do tumultuado ano de 1968. No terceiro capítulo, “Massa e banana”, duas obras são analisadas: *Brasiliãna*, de Antonio Henrique Amaral, e os *Objetos caipiras*, de João Osório, dentro de certas considerações sobre cultura artística e cultura de massa, conforme os termos de uma discussão freqüente naqueles anos. No quarto e último capítulo, “Representações em 1973”, vemos duas obras premiadas no Salão Paranaense de 1973 e que trazem consigo questões específicas sobre a situação da arte em meio tanto aos produtos midiáticos do milagre econômico quanto às mazelas dos piores anos de repressão. As obras *Realmente*, de Danúbio Gonçalves, e *Ferro fere*, de Carlos Zílio – com todas as suas contradições – quando contrapostas, condensam importantes limites históricos da contestação.

IV

Por último, sou obrigado a reconhecer que advoguei, ao longo de todo o texto, em favor de uma abordagem *relacional* do fenômeno artístico, através da qual se buscam os vínculos entre arte e cultura. A esse respeito, em detrimento

do conforto das certezas, evitei ao máximo em reduzir a obra de arte a algum viés interpretativo inequívoco, procurando, dentro das minhas possibilidades, dispor das vantagens de diferentes corpos de conhecimento, quando julguei necessário à argumentação. Estou convencido de que, quanto mais, nas pesquisas da área, privilegiou-se unicamente a investigação das instituições culturais, mais o arrobo de cientificismo sociológico e econômico fez pesar a incapacidade de compreensão das mudanças nas manifestações artísticas (GOMBRICH, 1999: 86-94), fazendo do método uma motoniveladora capaz apenas de devastar um campo que precisava simplesmente de poda, como certa vez disse Paulo Sérgio Duarte. Assim como também percebo, por outro lado, que quanto mais se adotou como único juízo a análise atemporal e incontextualizada da obra de arte, com mais força se tendeu a compreender a pesquisa em arte como um simples hedonismo sem critérios, um capricho do gosto.

Assim sendo, e remontando a Antonio Cândido, espero sinceramente que este trabalho não surja ao leitor apenas como um simples elogio à abordagem relacional – e sim que consiga, de fato, demonstrá-la.

1. TEMPOS DE EBULIÇÃO: ANTECEDENTES

a. Situação brasileira nos anos sessenta

Pode-se apresentar o conflito com palavras.

Pode-se presentificá-lo, fazendo-o conflito de palavras

Haroldo de Campos⁶

Pensar os anos sessenta é um pouco admitir nossa própria diversidade. Várias entradas e percursos são possíveis, viáveis e as escolhas, inevitáveis. Olhá-los, esses anos, de onde estamos, é um movimento contraditório e vertiginoso. A distância, se de um lado nos garante certo fôlego e discernimento, de outro ainda impõe os limites do que somos. Vasculhar as matrizes de pensamento, ação e representação desses tempos, mesmo que se assuma como compromisso historiográfico, é também, no limite, a construção de uma genealogia. Nossos contornos culturais, sociais e políticos não permitem, como sabemos, o retorno ao absoluto da verdade, mas não impedem que revisemos, agora e sempre, certos preconceitos e certezas.

Entender o lugar das artes plásticas nos anos sessenta – e no Brasil elas já são, a essa altura, uma instituição – é, de saída, uma contradição, um problema de identidade. Sobretudo nesses anos, a própria noção genérica de “artes plásticas” é o maior sintoma desse problema. Gêneros milenares como a pintura e a escultura são repensados, questionados e, em alguns casos, literalmente execrados. A colagem cubista, o *ready-made* e as *merz* dadaístas são teleologicamente resgatados e fundidos aos novos meios e conceitos, ao corpo, ao processo e ao tempo, numa intensa sucessão de “ismos”. A explosão das linguagens e suportes é um fato internacional nessa década⁷. Testar os limites

⁶ CAMPOS. Haroldo de. A poesia concreta e a realidade nacional. *Arte em revista*, nº 1, Kairós, jan. mar. 1979.

⁷ “Nos inícios dos anos sessenta ainda era possível pensar nas obras de arte como pertencentes a uma de duas amplas categorias: a pintura e a escultura. As colagens cubistas e outras, a *performance* futurista e os eventos dadaístas já haviam começado a desafiar este singelo ‘duopólio’, e a fotografia reivindicava, cada vez mais, seu reconhecimento como expressão artística. No entanto, ainda persistia a noção de que a arte compreende essencialmente aqueles produtos do esforço criativo humano que gostaríamos de chamar de pintura e escultura. Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a esse sistema de classificação. Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referia como escultura, mas estas práticas agora ocorrem num espectro mais amplo de atividades” (ARCHER, 2001: 1). Por outro lado, embora esse seja um dado concreto da arte nos 60, convém lembrar com Ronaldo

que separam a arte da vida é a base desse jogo. A efetiva institucionalização de um espaço social próprio à arte é contraposta tanto à cultura de massa quanto à violência das novas vanguardas. O crescente afluxo das massas às Bienais de arte é proporcional à incompreensão generalizada da estética contemporânea. E em meio a uma diversidade expressiva fabulosa, os problemas gerais, enfim, de uma sociedade de consumo urbanizada e socialmente desigual, bem como os problemas específicos de uma sociedade brasileira oprimida pelos desmandos da ditadura militar se tornam conteúdos freqüentes à arte. A contestação – via novas figurações e vanguardas – se é um dos retratos possíveis do momento, talvez, aqui, funcione como via de interpretação.

Preocupação política e diversidade cultural

Durante os anos sessenta e setenta – como não é segredo – as esferas culturais brasileiras, em sua intrincada diversidade, tiveram parte ativa e contraditória nas transformações históricas do país, fosse na elaboração e divulgação de um complexo ideário de oposição geral e pública ao regime militar, fosse na formação coletiva de um “olhar” revigorado pelos novos *medium*, ou fosse ainda, por outro lado, pela participação fundamental no processo de consolidação de um mercado ampliado de bens simbólicos. Justamente nesse período o Estado, sobretudo o Estado autoritário, foi responsável, como já se convencionou dizer, por uma eficaz *modernização conservadora* no país – expressão que tenta resumir duas importantes faces ideológicas do poder: de um lado a consolidação do antigo projeto de industrialização do Brasil – a *modernização* (que inclui também, entre outras coisas, a ampliação do setor de serviços, a urbanização e a padronização de certos hábitos, inclusive os de consumo) –, e de outro, sob o aspecto *conservador*, uma gradativa e por fim violenta intolerância às ações e às idéias opositoras de qualquer espécie. Tanto numa perspectiva quanto noutra as esferas de produção cultural, sobretudo as massivas, avançavam ao centro das questões políticas, econômicas e ideológicas, conquistando espaços e pressões de toda sorte. As alianças entre

Brito que o “rompimento das categorias tradicionais de belas-artes (...) começa com a própria arte moderna” (BRITO, 1999: 87).

grandes conglomerados empresariais (como rede Globo, Editora Abril e os maiores jornais diários) e os interesses mais amplos da política pública foram decisivas na consolidação de uma poderosa indústria cultural, tornando relevante a compreensão das “relações de interesse que os proprietários e responsáveis por esses conglomerados mantêm com os dirigentes políticos e governamentais em torno da concessão de estações de rádio e televisão e da ‘comercialização’ no paralelo de espaços na mídia” (MICELEI, 1994: 42). O Estado autoritário, desse modo, fornece notáveis condições políticas e infraestruturais para o avanço nos principais setores massivos da produção cultural, como o mercado fonográfico, o editorial, a publicidade e a indústria televisiva, que nesses tempos comportam elevados índices de expansão sócio-geográfica e de crescimento econômico⁸.

Seguindo as sínteses históricas do sociólogo Renato Ortiz,

o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio”. Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais (ORTIZ, 1991: 114).

E é, desse modo, o próprio Ortiz quem afirma insistentemente que a ideologia pós-64 não se voltou exclusivamente à repressão, tendo da mesma maneira, em termos gerais, orientado seus esforços ao robustecimento de um sólido mercado consumidor nacional, o que, por sua vez, teria efeitos consideráveis nas diversas áreas da produção cultural brasileira (ORTIZ, 1985). Assim sendo, em resumo, quanto às bases tanto sócio-econômicas quanto ideológicas da atividade cultural no Brasil durante o período militar, é preciso ter

⁸ É durante os anos sessenta, por exemplo, que surgem as maiores agências de publicidade do país (Mauro Salles, MPM, DPZ, Propeg, etc), bem como é nessa década que a publicidade tanto ganha a universidade (são criadas as escolas de comunicação: ECA - 1966, Álvares Penteado - 1967, UFRJ - 1968), quanto passa a defender seus interesses através de associações de profissionais de comunicação (Associação Brasileira de Anunciantes - 1961, Conselho Nacional de Propaganda - 1964, Federação Brasileira de Marketing - 1969). É durante esses anos ainda que multiplicam-se os institutos de pesquisas mercadológicas (Gallup - 1967, IVC - 1961, Audi-TV - 1968, Simonsen - 1967, LPM - 1969, etc) e que a televisão se consolida como veículo de massa. Em 1965 não somente é criada a EMBRATEL, que inicia toda uma política modernizadora para as telecomunicações, como também o Brasil se associa ao sistema internacional de satélites (INTELSAT). Em 1966 cria-se o Instituto Nacional de Cinema e o Conselho Nacional de Cultura; e em 1967 a Tupi tira do ar a TV Vanguarda, encerrando o ciclo do teleteatro e inaugurando-se a era da hegemonia da telenovela. O Ministério de Comunicações é criado no mesmo ano. Cf. ORTIZ, 1991; NAPOLITANO, 2001a.

em vista o surgimento de um curioso fenômeno histórico: a coexistência entre uma pesada repressão político-ideológica e uma intensificação sem precedentes na produção e difusão nacionais de bens culturais, fruto direto de uma modernização conservadora das indústrias da cultura, da regulação e do incentivo do Estado e da aliança com o grande capital.

Nos circuitos de distribuição restrita, como o meio social das artes plásticas, a situação geral, se por definição é diferente daquela da cultura de massa, não o é de todo, uma vez que boa parte dos fardos e das benesses do governo autoritário também desabou, mesmo que à sua maneira, sobre o campo da arte. É evidente que ali não se presenciou o mesmo volume de investimentos públicos e privados que estava presente em áreas de extenso alcance coletivo como a televisão, a publicidade ou a música popular. Mesmo nos poucos grandes eventos como a Bienal Internacional de São Paulo, que chegava a receber entre 300 e 400 mil visitas durante os meses de exposição, os números surgem bastante acanhados quando comparados aos da produção de massa. A particular irreprodutibilidade da obra de arte, a individualidade que caracteriza a produção do artista plástico (contraposta à coletividade produtiva do cinema, do teatro, da música e da produção televisiva) e, principalmente, a vontade geral de distinção cultural que reina nos discursos esotéricos do meio da arte, tudo isso junto, por certo, não facilita uma eventual permeabilidade do campo artístico aos demais universos da cultura. Mas me parece pouco discutível, todavia, que durante os anos sessenta não tenha ocorrido, como em outras áreas, uma certa continuidade no processo de institucionalização específica das artes plásticas – processo esse iniciado, sobretudo, em fins dos anos 40⁹.

A partir das doações do acervo do MAM-SP e das coleções particulares de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, a USP, em 1963, cria o Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), já na época “a maior reunião de

⁹ Em fins dos anos 40 e início dos 50 tem início uma institucionalização cultural sem precedentes no país: fundam-se o maior espaço museológico brasileiro: MASP, 1947; o mais importante museu de arte moderna: MAM-SP, 1948; e a mais relevante mostra internacional de artes no Brasil: a Bienal de São Paulo, 1951; concomitantemente a outros marcos da cultura de massa: Vera Cruz (1949), televisão em São Paulo (1950) e no Rio de Janeiro (1951), Teatro Brasileiro de Comédia (1948), introdução do LP (1948), I Encontro dos Empresários do Livro (1948), normas-padrão para o funcionamento das agências de publicidade (1949), Editora Abril (1950), Cásper Líbero, primeira escola de propaganda (1951), aumento da publicidade permitida no rádio de 10 para 20% da programação diária (1952), etc. Cf. ORTIZ, 1985, 1991, 1994; AMARAL, 1984; ZANINI, 1983; NAPOLITANO 2001a; DURAND, 1989.

objetos de arte do século XX”, o que permitiu ao meio artístico brasileiro, através de sistemáticas mostras itinerantes, um ganho significativo no acesso às informações estéticas mais recentes. As intensas atividades museológicas do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) foram igualmente fundamentais. Os salões de arte moderna, em sua maioria consagratórios (destinados basicamente à avaliação e premiação de artistas e obras), difundem-se pelo país ao lado de novas mostras de destaque como a Exposição Jovem Desenho Nacional, Jovem Gravura Nacional e Jovem Arte Contemporânea, todas do MAC-USP (ZANINI, 1983: 730-2). A Bienal de São Paulo, tornada Fundação logo no começo da década, segue sendo o principal evento artístico do país e um dos maiores do planeta.

Sobre a afluência de recursos humanos nas artes plásticas, merecem destaque o crescente acesso pré-escolar à “arte-educação” e o aumento em geral da escolarização universitária durante os últimos anos, dados que juntos fomentam a criação de um expressivo contingente profissional ligado às artes visuais, além de auxiliar na formação de um público cultivado mais extenso. Um bom índice do alargamento no efetivo de artistas e de público no país durante esses anos pode ser percebido na considerável expansão do mercado editorial voltado especificamente às publicações sobre artes plásticas¹⁰.

Outro aspecto relevante a se considerar do ponto de vista institucional – embora talvez mais como uma contrapartida – é o da precariedade do mercado brasileiro de arte até os anos sessenta. Mesmo na “etapa eufórica” desse mercado (c. 1970-75), os indicadores de negociações e investimentos em objetos de arte não permitem generalizar a extensão desses benefícios a círculos mais largos que aqueles conquistados por um pequeno contingente de artistas renomados, e isso sem contar que o subsequente arrefecimento histórico nos

¹⁰ Entre 1960 e 70, o mercado brasileiro de revistas dobrou em tiragem global indo de 104,8 para 193,7 milhões de exemplares. Nesse mesmo período, o número de publicações direcionadas especificamente às artes plásticas cresce na mesma medida: vários gêneros da cultura erudita ganham circulação mais efetiva ou aparecem popularizados em fascículos. Em 1967 e 1972 a Abril Cultural lança a coleção *Gênios da pintura*, com tiragens respectivas de 144 e 69 mil exemplares no primeiro número. Publicações similares foram lançadas por outras editoras: *Biblioteca de arte*, Editora Três (1973-75), *Mundo dos museus*, Codex (1978) e *História da arte*, Salvat (1978) (informações em DURAND, 1989: 178-179). A imprensa dos anos sessenta e setenta, a crer em Walter Zanini, “com um colonismo de altos e baixos, continuou a ser a principal via de divulgação artística. Entre as principais publicações especializadas, e conteúdo diversificado, podem ser citadas *Forma*, *Arte: hoje*, *Mirante das Artes*, *Revista GAM*, *Malasartes*, *Arte Vogue*, *Vida das Artes*, quase todas de vida efêmera” (ZANINI, 1983: 733).

negócios de arte (c. 1975) sequer permitiu que se consolidasse um mercado de arte mais ou menos estável no Brasil antes dos anos oitenta. Durante a década de 60, portanto, o mercado de arte é ainda bastante incerto no país, mesmo nos principais centros urbanos (DUARTE, 1998: 37), embora essa década, em comparação com as décadas precedentes, tenha assistido um surgimento volumoso de novas galerias – mesmo que semiprofissionais em sua maioria (DURAND, 1989). A figura do *marchand*, inexistente antes dos 60, guarda nessa década ainda a romântica imagem de amante e estimulador das artes (Jean Boghici, Ceres Franco), imagem oposta, portanto, ao ambiente de grande especulação financeira que reinaria, em alguns momentos, nos anos setenta (MORAIS, 1994: 44).

Não obstante, em detrimento desse conjunto de fatores, é difícil captar o que foram esses anos sessenta, sobretudo no turbilhão das artes plásticas, se nos fixamos somente em seus aspectos institucionais. É evidente que, de uma forma ou de outra, tão vultuosas alterações no perfil sócio-econômico do país e das áreas culturais são importantes e provavelmente ecoaram na mais enclausurada e autônoma das poesias. A consolidação da televisão, a crescente divisão de trabalho e profissionalização das áreas culturais, a formação de um mercado simbólico de porte nacional, o aumento na disponibilidade de informações, o agigantamento da imprensa, a integração internacional via satélite e a multiplicação dos salões, dos museus, das galerias e das pinacotecas eram causas poderosas demais para não cultivarem efeitos. Entretanto, ocorre que esses grandes fenômenos, por maiores que fossem, não podiam prever nem controlar seus múltiplos ecos sociais, culturais ou mesmo estéticos – e principalmente os estéticos –, sobretudo se levamos em conta que os produtos oriundos dos universos mais autocentrados da cultura normalmente mantêm-se em relação mais direta com os outros produtos desses mesmos universos do que propriamente com o conjunto da sociedade. Tais meios restritos, por uma questão sócio-histórica de julgamento entre pares (conforme os conceitos de *campo artístico*, de *habitus* e de *autonomia* propostos por Pierre Bourdieu, 1998; 1989), tendem a referir-se mais aos seus debates internos do que propriamente ao mundo da economia ou da luta de classes, sobretudo no campo das artes plásticas, “que, junto com a literatura, constitui o núcleo mais resistente às transformações contemporâneas” (CANCLINI, 2000: 62). Nessa linha de

raciocínio, inclusive, não foi outro senão o próprio Bourdieu quem chegou a perceber que “a realização mais acabada do modelo da dinâmica que caracteriza um campo tendente ao fechamento, reside na história da pintura” (BOURDIEU, 1999: 115).

Assim, se me parece, de algum modo, que as manifestações artísticas tanto se relacionam com a história quanto também participam de sua constituição, parece-me igualmente evidente, entretanto, que essas manifestações guardam conexões muito sutis e peculiares com seu tempo, por vezes tão sutis que só se desvelam quando imersas no nível específico da obra.

Desse modo, por exemplo, é preciso muito mais do que boa vontade para entender porque depois de quase dez anos de predomínio da abstração (construtiva e depois informal) as artes plásticas, nesses anos, exploram a figura, admitem o realismo, abraçam Duchamp e permeiam-se à política. Qualquer resposta singular ou monocausal é insuficiente e mesmo ingênua. Compreender assim os debates específicos da arte é tão ou mais importante que descobrir os eventuais macro-condicionamentos heterônomos que porventura pressionam a atividade artística. E aí encontramos o maior desafio metodológico deste trabalho.

A questão, em suma, não consiste em transportar mecanicamente os debates políticos e as pressões econômicas, sem dúvida existentes, à esfera da arte, e tampouco apropriar-se dos discursos da arte para desvendar os discursos da ideologia, mas sim, antes, consiste em interpretar certas sutilezas que engendram e viabilizam, em cada contexto, e ao nosso olhar, as especificidades de uma *cultura artística*, ou seja, de um espaço dinâmico mais ou menos restrito à arte, onde se organizam os sistemas de referência, os quadros de valores e as normas de relacionamento, a partir do qual os esquemas formativos se dispõem, bem como os esquemas perceptivos de aquisição.

Em 1960, ao menos nas duas maiores cidades brasileiras, já é considerável a massa crítica envolvida diretamente em questões específicas de arte. O neoconcretismo, dissidência carioca do movimento concreto desde 1959¹¹, aglutina à sua volta as principais produções e discussões do período. O espaço

¹¹ Data da publicação do Manifesto Neoconcreto (JB, 22/03/1959, *apud* BRITO, 1999: 10-11), escrito por Ferreira Gullar e assinado pelos seguintes artistas: Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. Outros artistas como Hélio Oiticica, Willys de Castro, Hercules Barsotti, Décio Vieira e Osmar Dillon também pertencem ou pertencerão ao grupo (GULLAR, 1999: 244).

da pintura parece tendente a derramar-se pelo espaço do mundo real. A relação figura-fundo, o uso da moldura na pintura e da base na escultura e inclusive a própria separação tradicional entre pintura e escultura, tudo é revisto e parece perder o sentido. Ao rigor teórico gestaltista e semiótico do concretismo – sobretudo o paulista defendido pelos irmãos Campos e Décio Pignatari – os neoconcretistas respondem com a consideração simbólica do corpo, com a subjetividade fenomenológica de Merleau-Ponty e com o projeto de reintegração da arte à vida. Os últimos resquícios da espacialidade profunda e metafórica pretendem-se eliminados. A arte parece pronta a participar do cotidiano que lhe rodeia. A representação, enquanto arranjo de elementos sobre um fundo simbólico, é substituída pela simples presença corpórea da obra, o que não é pouco à compreensão da arte no Brasil ou em qualquer lugar. Surgem os *Relevos espaciais*, de Hélio Oiticica, o *Livro da criação*, de Lygia Pape e os *Casulos* e os *Bichos* de Lygia Clark, objetos simplesmente *apresentados* à experiência e independentes da tradicional tarefa de mediação simbólica; ou ainda, nas palavras de Ferreira Gullar, autênticos *não-objetos* oferecidos à percepção¹².

A experiência neoconcreta, no entanto, é relativamente efêmera enquanto “movimento” artístico (data limite: 1960), mas de qualquer forma ela é forte o suficiente para desviar e portanto renovar o debate estético no país. Em pouco tempo seus principais participantes abrem-se tanto a outras frentes poéticas quanto às novas questões estético-ideológicas que vão surgindo.

Os anos conturbados do governo João Goulart (1961-64) são solo fértil ao brotar de novos debates sobre a arte e a produção cultural em geral. Em paralelo tanto à crescente influência do expressionismo abstrato norte-americano e do informalismo europeu quanto às inovadoras propostas estéticas de artistas como Waldemar Cordeiro e Oiticica, surgem os primeiros movimentos de cultura

¹² A Teoria do não-objeto talvez tenha sido a primeira grande contribuição estética de uma teoria da arte pensada no Brasil. Numa linguagem límpida e direta, Ferreira Gullar afirmava que a pintura e a escultura – mesmo as não-figurativas como as concretistas (ou as de Malevitch ou Mondrian) – ainda mantinham em si a contradição representativa espaço-objeto. Nessa pintura tradicional, por exemplo, os elementos dispostos na tela, mesmo que não reconheçíveis, ainda caminhavam sobre um fundo ficcional e pictórico, ao passo que num *não-objeto* a obra seria uma pura presença que se daria sobre o fundo do mundo real, confundindo-se, portanto, com os demais objetos do cotidiano. A única diferença entre um *não-objeto* e um objeto cotidiano seria que o segundo, ao contrário do primeiro, “se esgota na referência de uso e sentido”. Ou seja, embora essa teoria sustente-se em conhecidas premissas da estética moderna (a separação iluminista entre forma e função e o “desinteresse” kantiano inerente ao juízo do belo), ela inova o debate no Brasil ao propor uma estética da *presença*, em desfavor de uma simples estética da *forma* plástica.

popular, “resultantes do fortalecimento da idéia de uma cultura engajada na política” (ZANINI, 1983: 730). No universo das artes plásticas, portanto, se de um lado essa pluralidade de posicionamentos desde já é o grande apanágio que marcaria toda a produção subsequente nessa década, de outro, a mais densa novidade desses anos é justamente o recrudescimento nos debates acerca da função social e política da arte e dos artistas na sociedade brasileira. O próprio Ferreira Gullar revê seus posicionamentos ideológicos e passa a defender a infiltração do critério político e participativo nas produções culturais. Conforme Aracy Amaral, seria justamente nesse período, por exemplo, que teriam surgido

os primeiros documentos teóricos, inexistentes, nesse nível, nos anos cinquenta, em torno à participação do intelectual e do artista na problemática social de seu tempo, seja em termos de ‘artistas de elite’ *versus* ‘artista popular revolucionário’, seja com referência à assunção da arte de conteúdo, a arte política como único caminho para o artista de seu tempo, a par da preservação necessária da qualidade de sua produção (AMARAL, 1984: 318).

Apesar de ser largamente debatida, a noção de arte ou cultura “popular”, nesses tempos, ao ser posta em oposição a “arte de elite”, em geral não corresponde nem a arte produzida *pelo* “povo”, nem aquela massivamente produzida e distribuída *para* ele, mas sim a uma atividade *a priori* política desenvolvida por intelectuais e artistas engajados no esclarecimento e na conscientização das classes menos favorecidas¹³. Era o tempo da mais ativa atuação dos Centros Populares de Cultura – entidades político-culturais socialistas, semi-autônomas e ligadas à União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Com base num critério de pedagogia política os CPCs desde o início privilegiaram as manifestações artísticas que pudessem aumentar as chances de contato com o “proletariado”, acreditando que uma eventual “democratização da cultura” pudesse tanto desencastelar o ato estético de suas torres de marfim quanto estimular a consciência criadora e, logo, desalienante das massas. O uso

¹³ O conceito de cultura popular, nesses tempos é dado como uma atitude política intelectual que não tem correspondência com os “*mores* materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna” – conforme uma definição de *cultura popular* arriscada por Alfredo Bosi (1992: 309).

da *palavra* e a recepção coletiva ampliada fizeram do teatro e da música popular os dispositivos preferidos pelos cepecistas na tarefa de disseminar mensagens “revolucionárias” nas favelas, praças públicas e portas de fábricas. As artes plásticas – é claro – quando pensadas nesse contexto mostravam-se basicamente inaptas às exigências coletivistas do CPC, apenas conseguindo uma atuação efetiva secundária, com resultados políticos inexpressivos e resultados estéticos normalmente pouco prestigiados¹⁴.

Não obstante, apesar de todo o engajamento cepecista, a *diversidade* (de manifestações, meios e suportes) ainda é a tônica do meio artístico brasileiro – e o ano de 1963 é a comprovação desse fato: no mesmo instante em que Ferreira Gullar (então presidente do CPC) publica seu *Cultura posta em questão*, tanto criticando o “isolamento arte purista” quanto enaltecendo uma “arte em termos de prática política” (GULLAR: 1963), o abstracionismo informalista é consagrado na VII Bienal de São Paulo e no Salão Nacional de Arte Moderna. No mesmo ano a Galeria Bonino expõe o grupo argentino *Otra Figuración*, que viria a exercer grandes influências em artistas como Antonio Dias e Rubens Gerchman.

Depois de 1964, contudo, a situação se altera ligeiramente, se não em termos de pluralidade artística, mas em termos do relacionamento entre arte e política. Quando sobreveio o golpe militar, em abril desse ano, foi grande a derrota das esquerdas. A imprevisibilidade da ação militar fundava-se num conhecido lapso estratégico: o apoio mútuo entre Partido Comunista (PCB) e João Goulart. “Estava na lógica das coisas que o PC chegasse à soleira da revolução confiando no dispositivo militar da Presidência da República” (SCHWARZ, 1978: 75). E, como grave revés político aos dispositivos de esquerda, uma das primeiras iniciativas do governo Castelo Branco foi cortar as

¹⁴ “Colaboram com o CPC na área de artes plásticas, entre outros, Júlio Vieira, Eurico Abreu, Delson Pitanga e Scliar. Segundo Júlio Vieira, o CPC, no Rio, deu mais ênfase ao cinema, ao teatro e à literatura, considerando as artes plásticas apenas uma ‘linha auxiliar’. Os artistas vinculados ao CPC participam da campanha de Sérgio Magalhães ao governo do Rio de Janeiro, pintando faixas, carros, retratos, etc” (MORAIS, 1994: 276). Assim sendo, em detrimento das exíguas produções plásticas cepecistas, é provável que as principais contribuições do CPC ao campo das artes plásticas tenham vindo dos textos de Ferreira Gullar, a essa altura convertido à ideologia política dos Centros. Como é bem sabido, o então recém saído da experiência neoconcreta, o poeta e crítico de arte maranhense, personifica, por esses anos, o drama daquela “cisão fáustica” já mencionada em outra oportunidade. O reencontro com o “popular” e o ensaio frustrado de síntese entre “arte popular” e “arte de vanguarda” – numa tentativa desesperada de ação política “participante” – acompanham os passos de seus primeiros cargos culturais: primeiro, em 1961, quando Gullar assume a direção da Fundação Cultural de Brasília, e posteriormente quando se torna o segundo presidente do CPC do Rio de Janeiro, depois de Carlos Estevão Martins.

poucas pontes existentes entre o movimento cultural e as massas, evitando que a intelectualidade socialista do país fomentasse qualquer espécie de “contragolpe” entre os “operários, camponeses, marinheiros e soldados” (*Ibidem*: 62). Assim, nessa vaga, qualquer manifestação artística considerada subversiva pelos militares e que almejasse levar suas idéias a público, especialmente às classes populares, deveria ser suprimida a qualquer preço. Calaram-se então, junto às vozes de sindicalistas e de políticos indesejados, as vozes ligadas ao CPC, entidade já sabidamente envolvida com a militância político-cultural de esquerda.

Dessa forma, uma vez cortadas as pontes entre “arte revolucionária” e “povo”, o engajamento político nas artes, entendido cada vez mais como uma noção genérica de cultura de oposição, se vai aos poucos restringindo a um consumo essencialmente classe média, via de regra jovem e universitário. Dentro desses limites, todavia, e em decorrência tanto de um sentimento generalizado de derrota das esquerdas quanto de uma opressão significativa imposta pelo novo regime, intensificam-se as discussões sobre o lugar da arte e do artista na sociedade brasileira, bem como as discussões a respeito de quais seriam as novas formas artísticas condizentes com a nova conjuntura. Em pleno período repressivo, portanto, cria-se todo um complexo circuito de consumo para a “cultura de oposição”, o que leva ao sociólogo Roberto Schwarz, ainda no calor da hora, a reconhecer nessa situação uma certa *anomia* que proclamou como sendo “o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69”. Já na época ele afirmava que “Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”¹⁵.

E de fato, no que diz respeito às produções culturais realizadas entre o golpe de 64 e o Ato Institucional nº 5 (o AI-5, 13 de dezembro de 1968), um certo sabor contestatário – variável conforme o momento e a forma de expressão – pode ser colhido com certa facilidade. Destacavam-se sobretudo as manifestações mais voltadas à fruição coletiva, como o cinema, o teatro e a música popular, que propiciavam uma certa cumplicidade jovem e pública frente à grande festa da indignação.

¹⁵ SCHWARZ, 1978: 62. Essa noção de “anomia” é também cultivada por outros estudiosos desse período como Daisy Peccinini, Aracy Amaral, Heloísa Buarque de Hollanda e Marcelo Ridenti, embora este último tenha algumas restrições quanto ao uso, nesse caso, da noção gramsciana de “hegemonia”.

Já em fins de 1964 surge o mitológico espetáculo *Opinião*, criado pelo grupo homônimo cujos integrantes vinham, muitos, da dissolução do CPC. No ano seguinte Glauber Rocha escreve o manifesto *Estética da fome*, o Teatro de Arena interpreta *Arena canta zumbi*, de Boal e Guarnieri, enquanto Chico Buarque compõe a canção *Pedro pedreiro*. De Ferreira Gullar e Vianinha, a peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (Teatro Opinião) é de 1966. E de 1967 é a canção *Domingo no parque*, de Gil e o livro *Quarup*, de Antonio Callado. No ápice dessa cadeia, 1968 aparece como o ano chave, onde a onda de contestação e resistência surge proporcional à violência policial do regime. Explode o tropicalismo, canta-se o “hino” *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré e espancam-se os atores da peça *Roda viva*, texto de Chico Buarque e direção de Zé Celso: a linha dura, dedo em riste, indica o endurecimento iminente do AI-5. Restam, aos mais inquietos, o exílio, a censura prévia, a autocensura, a metáfora crítica, a prisão e o medo.

As artes plásticas, por seu lado, deram um encaminhamento bastante específico a essas questões, um encaminhamento em geral diferente daqueles realizados pelas outras áreas de expressão artística – e por diversas razões. Em primeiro lugar porque o engajamento político explícito não era recorrente nas obras dos artistas plásticos, mesmo nos momentos mais duros da repressão. O medo do servilismo intelectual num campo cultural àquela altura consideravelmente elitizado e autônomo e o quase irrefreável processo histórico de incompatibilização das produções artístico-visuais com os aspectos literários da narração sem dúvida pouco estimulavam o engajamento explícito nas artes plásticas. O excesso de transparência na informação ideológica da manifestação de arte, portanto, soava ou como panfleto, ou como publicidade ou como ilustração, as três piores maldições do campo artístico. O rebaixamento da obra em favor da clareza de alguma mensagem política ainda podia remeter ao realismo socialista; e era falta grave. O radicalismo, naquele período de extrema experimentação na arte, não estava no tema, no assunto tratado. E mesmo nos casos onde a preocupação social ou política era evidente, a manifestação artística deveria se sustentar sobretudo pela sua condição estética – e não pela sua condição de eventual artefato político –, e ser julgada pelos pares. Portanto, se durante aqueles anos o político, num sentido amplo, e sob a mirada do ético, atravessava toda a problemática da inserção da arte na sociedade brasileira, nem

por isso a referência imediata aos problemas dessa sociedade se tornou regra ou compôs-se como programa poético de grandes parcelas da comunidade artística.

Seguindo esse eixo, cabe também lembrar, como outra razão das especificidades estético-ideológicas das artes plásticas, que tanto o restrito alcance público das produções dos artistas plásticos quanto o habitual elitismo de suas instituições não ajudavam a crer numa participação mais efetiva das artes plásticas em algum grande projeto de transformação social.

E ainda, como mais um motivo possível, é preciso também notar que a produção cultural nas artes plásticas, enquanto resultante em peças normalmente únicas e irreprodutíveis, servia, na qualidade de mercadoria de luxo, como signo de distinção às elites, como uma forma de diferenciação social frente aos produtos de farto alcance e reprodução dos *mass-media*. Desse modo, mesmo que aceitemos que nesses tempos, nas diversas produções dos artistas plásticos, *grosso modo*, tenha havido uma certa abertura aos problemas políticos e sociais brasileiros, é imprescindível compreender que essa porosidade heterônoma só possui sentido se compreendida a partir das discussões internas ao meio artístico, o que faz indispensável uma incursão nas condições de possibilidade que se apresentavam – em termos de linguagem e de história das formas – aos artistas dos maiores centros brasileiros.

Religação e contestação

A crescente preocupação em transbordar o espaço da obra à realidade (ou, por outro lado, em trazer a realidade ao espaço da obra) e o também crescente desejo dos artistas em comentar as grandes mudanças do contexto brasileiro levam algumas produções artísticas, por esses tempos, a transcender as discussões normalmente simplificadas entre “figurativo” *versus* “abstrato”. O termo “figuração”, tão facilmente associado à produção artística brasileira dos anos sessenta, se de um lado é uma redução autoritária da diversidade daquele momento a um denominador comum e relativamente arbitrário, de outro é um termo polissêmico o suficiente para comportar uma gama imensa, e por vezes contraditória, de manifestações plásticas. A rigor, e eis o primeiro problema, o

termo “figura” é tão amplo que se confunde a “imagem” ou a “configuração” com os quais, pelo muito que informam, pouquíssimo nos ajudam¹⁶.

Em termos mais restritos, no entanto, e segundo a teoria gestáltica, uma “figura” é todo elemento – não necessariamente visual – cuja estrutura e qualidade permite que se separe de um “fundo” (SANTAELLA, 2001: 226-7) – o que torna a “figura”, nesse sentido, uma unidade específica, que tanto pode ser a representação de um castelo quanto a de um triângulo. Nesse caso tanto um Mondrian quanto um Vermeer trabalham, em suas obras, com “figuras”, sempre hierarquizadas dentro de uma certa lógica compositiva da pintura.

Numa outra perspectiva já bastante usual à história da arte, o termo “figurativo” surge consagrado como sendo indicador daquele comportamento plástico que procura *representar por semelhança* as coisas, os seres e as relações visuais conforme nos parecem ao sentido da visão – perspectiva essa que relega às obras não-figurativas uma acepção negativa um pouco arbitrária, ao defini-las, dessa maneira, como sendo aquelas manifestações artísticas em cuja superfície não se pode reconhecer a aparência das “figuras” tridimensionais opostas ao “fundo” do mundo visualmente real. Aqui, portanto, a “figuração” aparece como o processo de significação que nos oferece certas relações visuais aonde podemos projetar nosso esquemas perceptivos e reconhecer pessoas, chinelos ou gatos (GOMBRICH, 1995: 195 e ss), enquanto a “abstração”, por sua vez, é o “antiprocesso” que parece abster-se da tarefa de nos informar sobre a existência e as qualidades de tais “figuras”¹⁷. De uma forma ou de outra, essa tipologia simplificada me parece aqui importante justamente por estar na base de generalizações recorrentes como as que demarcam, por exemplo, o reinado da “figuração” (nova-figuração, retomada da figuração, etc) nos anos sessenta em oposição à “abstração” (sobretudo concretista) dos anos cinquentas.

¹⁶ Lembro-me, por exemplo, de um texto de Jean-François Lyotard, *Discurso: figura*, riquíssimo em suas sugestões sobre a complexidade do ver, mas que peca pela desnecessária prolixidade com que remete a antigos conceitos através de neologismos confusos como figura-imagem, figura-forma e figura-matriz (LYOTARD, 1979: 274).

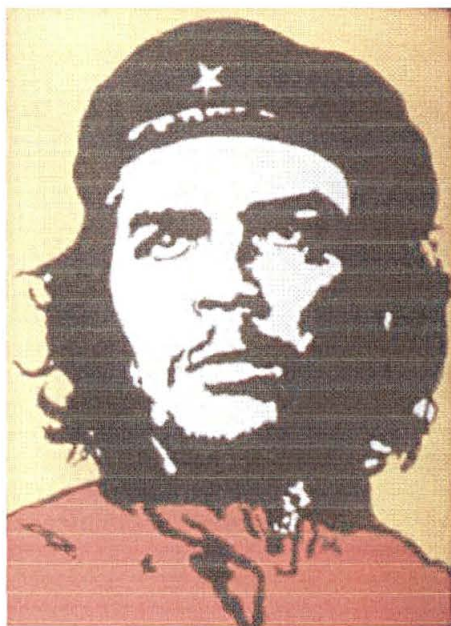
¹⁷ Tal compreensão dicotômica, contudo, está calcada mais em critérios psicológicos e sócio-culturais de *receptividade* do que propriamente em princípios formativos de espacialidade plástica, embora as duas coisas andem, evidentemente, muito próximas. De qualquer forma, em detrimento desse excesso de simplificação, essa separação entre formas abstratas e figurativas está demasiado enraizada na cultura artística e na historiografia especializada para que aqui, em espaço tão exíguo, se possa avaliar-lhe mais profundamente.

É evidente que, numa mirada mais ampla e pouco aprofundada, não há como contestar que a figuração, nesse sentido, aparece nas produções artísticas dos anos sessenta com uma frequência extraordinária, suplantando aos poucos, em termos de reincidência na produção artística brasileira, as diversas tendências não-figurativas. Não que haja a substituição mecânica de uma pela outra, ou sequer a hegemonia de qualquer manifestação artística, pois a diversidade, como disse, foi uma das marcas fortes do período. Acontece que, contrapostas a um passado recente (que parecia concluir a história da arte sob a égide não-figurativa), as produções vinculadas à pop, à nova figuração ou ao neo-realismo tiveram, num dado momento, maior poder aglutinador, no Brasil, do que propostas como o minimalismo, a op ou os *color fields*. As formas figurativas, facilmente reconhecíveis, tornam-se realmente freqüentes nas obras de grandes artistas como Wesley Duke Lee, Maurício Nogueira Lima e Rubens Gerchman, onde “identificamos”, de fato, pessoas, sapatos e estádios de futebol, elementos indistinguíveis em qualquer pintura tachista ou concreta.

Ocorre que quando afirmo que a produção artística dos anos sessenta em geral transcendeu a aporia abstração/figuração, não estou negando que a forma figurativa tenha reaparecido com força entre nós, mas por outro lado – e ampliando a questão –, estou apenas propondo que a noção de figuração possa ser entendida como um vigoroso sintoma da cultura artística daquele momento. O ato de “figurar”, seja entendido como o ato de “representar figuras reconhecíveis” ou como a ação de “contrapor elementos à informidade de um fundo”, parece-me oriundo de uma vontade de religação do mundo autônomo da obra com a complexidade do mundo cotidiano. O desejo de acrescentar potencialmente aos problemas estéticos (atinentes ao trabalho específico do artista) toda a gama de problemas heterônomos talvez seja o motor dessa relação onde o artista, no perigoso equilíbrio entre fazer ou não arte, abre um veio discursivo coloquial no ventre de sua produção. Ao contrário do que ocorria na obra de arte ilusionista, onde se explorava a “aparência da eventual reconciliação da arte com a experiência heterogênea” (ADORNO, 1993, grifos meus), e ao contrário igualmente do projeto heróico-moderno de autonomia absoluta do estético, no processo de religação prevalece a admissão dos “escombros da experiência, sem aparência” (*Ibidem* – muito embora Adorno não estivesse pensando exatamente nesses termos). E, conforme creio, tal sentimento parece fruto de uma vontade

estética e ideológica de interferir, à maneira da obra, na ordem das coisas extra-estéticas, e da mesma forma, de aceitar sem pudores a interferência dessas no processo de elaboração artística.

Dessa forma, é preciso notar que a simples retomada de uma figuração tradicional, entendida como representação naturalista e perspectica, era uma atitude conservadora demais para ser posta em prática¹⁸. E se os artistas admitem a infiltração do “gesto figurador” na sua produção, não o fazem, é evidente, no sentido de um Velásquez ou de um Pedro Américo, mas com base



1 Cláudio Tozzi. **Guevara**. 1967.
Acrílica sobre tela colada em madeira.

em outros esquemas culturais. Assim, quando sugiro o termo “religação”, simplesmente estou propondo que se o diferencie tanto do processo de “ligação” – entendido como disposição formativa convencional da relação afetiva entre o homem e o mundo, no sentido que Worringer dá a *projeção* –, quanto do impulso geral da *abstração*, também compreendido no sentido worringeriano¹⁹. Imbricados, portanto, em problemas sociais, culturais, políticos e estéticos de outra ordem, os novos resultados artísticos surgem tão distintos quanto inovadores. Vejamos alguns exemplos.

A primeira vista *Guevara* (**reprodução 1**), de Cláudio Tozzi, surge como um retrato do conhecido guerrilheiro latino-

¹⁸ “Figuração tradicional” é aqui entendida como aquela intenção formativa mimética de representar na tela a visão que temos do mundo tridimensional, através de expedientes específicos como a perspectiva científica, a visão monocular e estacionária, o modelado por gradação de tons, o *escorço*, o *sfumato*, e que resulta, por assim dizer, numa arte ilusionista, dominante na história da arte ocidental do Renascimento ao final do século XIX (GOMBRICH, 1995: 295 e ss).

¹⁹ WORRINGER, s.d. Em conhecida argumentação, Wilhelm Worringer, pensando numa teoria das formas nas artes plásticas, apontou a existência de dois impulsos artísticos distintos. O primeiro, a *projeção*, corresponderia à tendência geral em que certas sociedades representaram positivamente seu relacionamento com o mundo, sobretudo através das representações de ordem pretensamente realista ou naturalista. Já a *abstração*, em oposição ao primeiro impulso, equivaleria à tendência também geral em que algumas sociedades buscaram representações mais esquemáticas, graças principalmente a um desacordo fundamental entre o homem e o mundo. Apesar da riqueza dessa argumentação, confesso que não possuo grandes simpatias em pensar hegelianamente a história a partir de princípios ordenadores como esses – ao que estendo certas ressalvas à Wölfflin. Apenas percebo que, para algumas manifestações artísticas dos anos sessenta e setenta, a religação possa surgir como uma categoria sugestiva de análise – embora de forma alguma como eixo determinante.

americano. Num segundo momento, aos olhos mais treinados, a obra traz referências diretas ao sucesso da pop-art na Bienal de São Paulo de 1967. E, finalmente, num outro nível de avaliação, a pintura de Tozzi afasta-se da pop norte-americana tanto pelas declarações do próprio artista (que ingenuamente reduzia a pop americana a um movimento acrítico e despolitizado), quanto pela dimensão da própria obra (pois *Guevara* ainda guarda, de um lado, uma relação afetiva com o objeto representado e, de outro, a condição artesanal pouco presente na fatura de um Warhol ou de um Oldenburg). Contudo, se reconhecemos de pronto na obra certas figuras (como rosto, boina e casaco) e se estas dispõem-se sobre o fundo liso e amarelo da representação – o que faria de *Guevara* uma figuração –, é preciso notar que não estamos mais no espaço profundo do renascimento, a não ser por uma abstração (descuidada) do olhar. O tratamento plástico da obra independe da relação figura-fundo, o modelado por variação tonal inexistente, as marcas pessoais do ato de pincelar desaparecem e o colorido naturalista é completamente abandonado. A obra guarda menos relações visuais com uma fotografia do próprio Che Guevara (**reprodução 2**) do que com o processo técnico-mecânico de impressão por cores de seleção (**reprodução 3**)²⁰. Desse modo a visível “figuração” da obra de Tozzi pode ser vista em diálogo com algumas motivações distintas, todas vinculadas àquela relação mencionada: os problemas políticos mais gerais do Brasil e da América Latina, o olhar alterado pelos novos meios massivos de reprodução mecânica e as questões específicas da história das formas artísticas.

Outro processo formativo geralmente associado às figurações dos anos sessenta é aquele presente na obra *Glu-glu-glu*, de Anna Maria Maiolino (**reprodução 4**). Nesse trabalho ainda é possível reconhecer com facilidade certos elementos como o corpo humano, uma boca e diversas vísceras, bem como é possível perceber quais são os elementos figurados que se utilizam de outros como fundo ordenador, uma vez que a composição hierarquizada do espaço é aqui uma operação evidentemente proposital. O diferencial, entretanto, está na relativa *coincidência* entre o espaço simbólico e o espaço físico, já que

²⁰ A quadricromia por seleção de cores é um método policromático de reprodução onde a imagem colorida é separada em suas três cores primárias – magenta, amarelo e ciano – e mais preto (CRAIG, 1980: 105-113). Resultado de certos avanços técnicos na área gráfica, tal processo torna acessível, ao cotidiano urbano dos anos sessenta e setenta, uma infinidade de informações visuais coloridas de alta definição, interferindo drasticamente na cultura visual em geral, e na dos artistas em particular, como se vê no caso da pop.

nessa obra as “figuras” não são simplesmente *representadas* sobre um “fundo” fictício, e sim aplicadas, em toda sua corporeidade, sobre a tela e outros espaços.



2 Fotografia de Che Guevara.



3 Impressão mecânica por cores de seleção



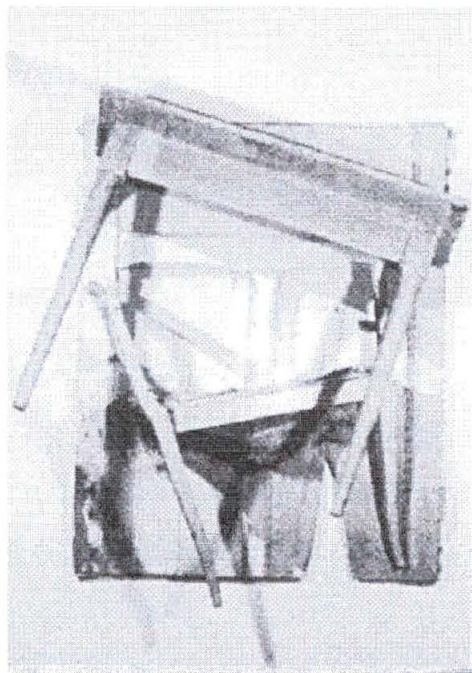
4 Anna Maria Maiolino. **Glu-glu-glu**. 1966. Estofados, madeira pintada (acrílica), gesso e plástico. 110 x 63 x 3 cm. Acervo Gilberto Chateaubriand.

Quando recorto algo da “realidade” e o fixo sobre uma tela, ainda estou tratando a tela como o “fundo” da nova “figura” que é, aí, o objeto recortado. Era esse o caso das primeiras colagens cubistas de Braque e Picasso, e é esse – *grosso modo* – o princípio básico que rege o método de *Glu-glu-glu*. As coloridas figuras estofadas – que lembram vagamente os objetos moles de Claes Oldenburg – são construídas em separado, uma a uma, e posteriormente fixadas,

segundo uma certa ordem discursiva, *sobre* três fundos hierarquizados. O disforme e sintético corpo azul está assentado sobre um sólido – uma meia-caixa – que lhe serve de fundo; já as vísceras, por sua vez, aparecem fixadas sobre uma outra prancha tridimensional, à maneira com que os desenhos de biologia dispõem uma representação esquemática dos órgãos humanos sobre o papel dos livros didáticos; e todo esse conjunto de coisas espraia-se, ainda, sobre o espaço

mais amplo da tela, que por seu lado assume, em relação a esses elementos, a condição de *anteparo*, no sentido que lhe dá Alberto Tassinari²¹.

As referências metafóricas a respeito do homem massificado e politicamente desprovido do poder de reação frente ao que é obrigado a “engolir” só se tornam importantes se derivadas do poder de “figurar” essas questões de acordo com as possibilidades inerentes ao trabalho formativo da arte. Embora seja “contestadora”, *Glu-glu-glu* assume e resolve sua relação com questões extra-estéticas através de problemas contemporâneos de uma história culta das artes visuais e não simplesmente ilustrando, via figuração tradicional, os dilemas que afligem o sujeito-artista.



5 Waldemar Cordeiro. **Subdesenvolvido**. 1964.
Fragmentos de móveis. 115 x 82 x 54 cm.
Acervo família Cordeiro.

Desse modo, no momento em que alguns artistas questionam a validade da tela como suporte tradicional, o problema já está dado. Dando seqüência a uma certa tendência em rever os posicionamentos mais ortodoxos do concretismo dos anos cinquenta, Waldemar Cordeiro, em obras como *Subdesenvolvido* (**reprodução 5**), apropria-se de alguns elementos da “realidade” e os fixa – como numa colagem cubista – a uma base que lhe serve de “fundo”, num processo formativo muito próximo ao de *Glu-glu-glu*. As semelhanças, no entanto, ficam por aí, dando em seguida lugar a algumas diferenças fundamentais que residem em

²¹ Como sabemos, foi um artista e tratadista do Renascimento italiano, Leon Battista Alberti, quem primeiro sugeriu, em seu tratado *Della pittura*, de 1436, que a arte ilusionista funcionaria como uma janela através da qual nós contemplamos o mundo visível (ALBERTI, 1989). Assim como também sabemos que foi Leonardo da Vinci quem deu substância a essa idéia, dizendo que a “perspectiva nada mais é do que ver um lugar através de uma vidraça transparente, na superfície da qual os objetos que estão do outro lado devem ser desenhados” (Leonardo *apud* GOMBRICH, 1995: 318). Dürer, inclusive, realizaria esses experimentos na prática, criando verdadeiras máquinas óticas de representação pictórica. Entretanto, em contraposição à idéia ilusionista de pintura como *janela*, Alberto Tassinari sugere que o pintor moderno vê a pintura de outra forma, como um *anteparo*, opaco, sobre o qual o artista deixa ver certas marcas de suas ações (TASSINARI, 2001). Para uma crítica da generalização do conceito de anteparo, cf. o meu texto “A norma de Tassinari”, FREITAS, 2002.

Subdesenvolvido. Primeiro, que os elementos que surgem distintos do fundo – as “figuras”, portanto – não são resultado do mesmo trabalho transformativo do artista como o eram as vísceras na obra de Maiolino ou a figura de Guevara na pintura de Tozzi; são fragmentos de móveis, fabricados em série pela indústria, apropriados do mundo real pela vontade do artista, ligeiramente modificados e por fim apresentados no espaço da obra – ou, conforme reza o discurso da tradição moderna da arte, são *ready-mades* retificados²².

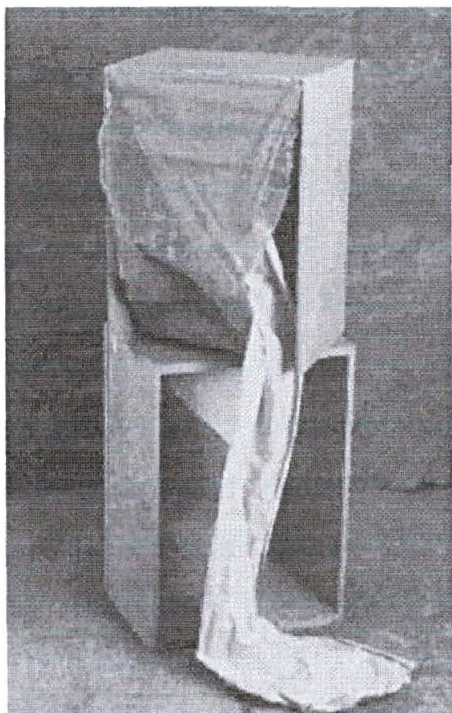
Em segundo lugar, a “base” sobre a qual são assentados tais elementos não é mais uma tela – o suporte mais freqüente à pintura desde o Renascimento –, e sim um outro fragmento de móvel, no caso, uma porta de armário, o que implica em não diferenciar – em matéria ou densidade – o suporte da técnica, divisão também tradicional pela qual se prevê, por exemplo, que a trama de uma tela de linho é fisicamente distinta da viscosidade da tinta a óleo. Dessa maneira, aventa-se a inversão de tarefas cognitivas na medida em que se hoje a mesa e a cadeira estão pregadas na pequena porta, não temos mais certeza se amanhã a cadeira ou a mesa não servirão de “suporte” – e, portanto, de “fundo” – à própria portinhola. A relação figura-fundo é desequilibrada (bem como a divisão pintura/escultura) e surge então a terceira diferença apontada por *Subdesenvolvido*: a denúncia da verticalidade da pintura.

A relação fenomenológica com a posição ereta e civilizada do homem e todo seu estatuto de imanente racionalidade são questionados por obras como essa, não tão infreqüentes nos anos sessenta²³. *Subdesenvolvido*, portanto, é um belo exemplo de como, num certo ambiente de sugestões, alguns artistas puderam traduzir problemas gerais – sociais, políticos – em questões de formatividade e de linguagem, pois que participavam tanto das discussões estéticas quanto das

²² No ready-made talvez esteja uma das mais fundas raízes do gesto antiinstitucional vanguardista. Na poética pessoal do artista francês Marcel Duchamp, um ready-made corresponde à apropriação intencional de um objeto industrializado por um artista, no que se transforma tal objeto utilitário num “objeto de arte” (e por isso mesmo de crítica à noção burguesa de arte), pela simples recontextualização do mesmo. Quando o ready-made, além da pura apropriação, sofre algumas interferências, diz-se que é um ready-made retificado. “Em alguns casos os *ready-made* são puros, isto é, passam sem modificações do estado de objetos de uso ao de ‘antiobras de arte’; outras vezes sofrem retificações e emendas, geralmente de ordem irônica e tendente a impedir toda confusão entre eles e os objetos artísticos” (PAZ, 1997: 19).

²³ O crítico norte-americano Leo Steinberg sugeria, já em 1968, que a idéia de rompimento com a verticalidade da pintura poderia funcionar como um eixo central de análise à criticidade da arte contemporânea (STEINBERG, 1997). O artista Robert Rauschenberg, por exemplo, num gesto semelhante ao de Cordeiro, prendera uma cadeira na superfície da pintura, em sua obra *Pilgrim*, de 1960.

políticas de seu tempo. Ou seja: se essa obra de Cordeiro, de um lado, entra com uma problemática atual ao sugerir tanto a pobreza arruinada do cotidiano brasileiro quanto a possibilidade efetiva de expressão artística *povera* (pobre) nesse contexto, de outro, faz acompanhar a esses resíduos do mundo social algumas preocupações mais radicais do mundo das formas artísticas, sem qualquer conservadorismo²⁴.



6 Hélio Oiticica. **B14 bólido caixa**. 1964. Óleo sobre madeira, telas e plástico. 30 x 28 x 21 cm (cada caixa). Acervo projeto Oiticica.

Mesmo partindo de preocupações de outra ordem, Hélio Oiticica – um dos mais conseqüentes artistas dos anos sessenta – chega a abordar alguns problemas similares em suas produções dessa mesma época. Unindo, à sua maneira, alguns procedimentos críticos dadaístas com a vocação construtiva oriunda do concretismo, o artista chega igualmente tanto à superação da dicotomia pintura/escultura quanto à problematização radical da relação figura/suporte, tudo imerso num denso caldo crítico permeado

à mítica sócio-cultural dos morros cariocas. Ex-integrante do neoconcretismo, Hélio parte das questões do não-objeto de Gullar para repensar a arte como integração efetiva entre obra e contexto, transformando a religação numa categoria central, inserindo a participação do corpo – e não apenas do olho – na obra. Seus *bólidos* (**reprodução 6**) são proposições plurisensoriais onde materiais diversos – como areia, madeira, vidro, plástico ou pigmentos – são apropriados, mesclados e dispostos à manipulação do espectador-participante. O

²⁴ *Subdesenvolvido* é um dos conhecidos *popcretos* de Waldemar Cordeiro, linha poética que buscava levar os problemas do concretismo (ao lado de Augusto de Campos) de encontro a certos procedimentos da pop. Na leitura de Daisy Peccinini, “ambos, Cordeiro e Augusto de Campos, refletiam em seus popcretos o momento político, especialmente difícil, através de meios de efeito agressivo ou provocativo. Esses fragmentos de realidades denunciavam a alienação, o consumismo, a miséria e o autoritarismo. Nos quadro-montagens de Waldemar Cordeiro, os fragmentos de objetos têm aspecto decadente, corroído, arruinado, e títulos sugestivos como *A-Brasão*, *Subdesenvolvido*, *Liberdade* e *Diálogo democrático*” PECCININI, 1999: 53.

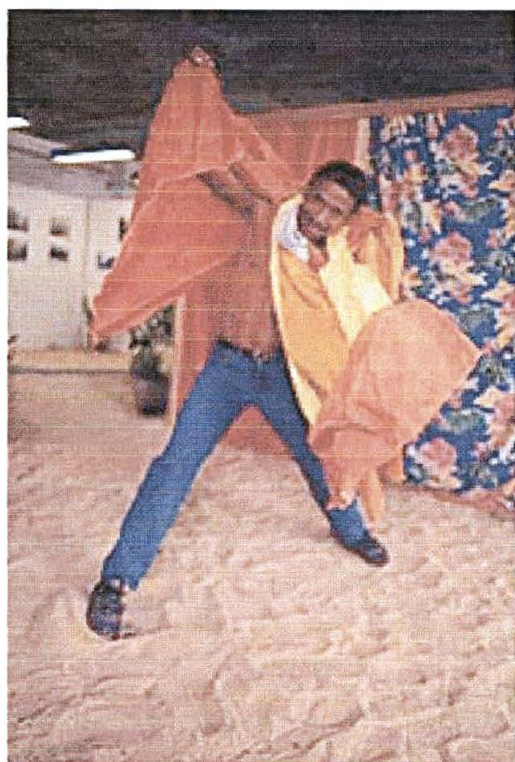
retiniano perde sua condição central no império das formas artísticas, os elementos apropriados e transformados pelo artista (como a mesa e a cadeira no caso de *Subdesenvolvido*) não são mais assentados sobre uma base ou um suporte e o “fundo” da obra confunde-se, assim, ao espaço do mundo, o entorno cotidiano. E, finalmente, esses elementos apropriados pelo artista deixam de se destinar à contemplação do receptor e demandam pela sua manipulação e experiência corpórea mais ampla. Um problema de linguagem, assim, se torna um problema político (ou num “exagero político”, como quer Paulo Sérgio DUARTE, 1998: 60), pois desse modo só haverá arte se, de um lado, houver a interação ativa de alguém, e de outro, se os templos consagrados destinados à acumulação e a exposição de obras previstas à contemplação ruírem. Segundo essa perspectiva, portanto, ou a arte se liberta de instituições como o museu, o salão e a Bienal, ou deixa de ser arte. O ato de nomeá-las, as coisas do mundo em comum, como proposições artísticas (ou antiartísticas), mora no cerne das condutas antiinstitucionais sintetizadas pela noção *stricto sensu* de *vanguarda*. Algumas palavras de Oiticica podem ser esclarecedoras.

Pretendo estender esse sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, os campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isso um golpe fatal no conceito de museu, galeria de arte, etc, e ao próprio conceito de ‘exposição’ – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; a experiência cotidiana (...) Tenho em programa, para já, ‘apropriações ambientais’²⁵.

Numa certa altura, sobretudo a partir de meados dos sessenta, vão se tornando mais freqüentes proposições radicais como esta que, nas palavras sintéticas de Favaretto, “celebravam a propalada morte da arte, rompiam a hegemonia do projeto construtivo e problematizavam o circuito” (FAVARETTO, 1997). A primeira grande manifestação coletiva brasileira com intenções declaradas de *vanguarda*, e que reuniu artistas de São Paulo, do Rio de Janeiro e de Paris, foi a mostra *Opinião 65*.

²⁵ OITICICA, Hélio. Parangolé: da antiarte às *apropriações* ambientais de Oiticica. GAM, Julho – 1966.

Inaugurada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 12 de agosto de 1965, a exposição contou com 30 participantes e foi inspirada no show musical *Opinião*, realizado em Copacabana no final de 1964. O clima de contestação política esparramou-se de uma *Opinião* à outra, fazendo da exposição no MAM-RJ um cenário complexo onde borbulhavam temas políticos, figurações e proposições de vanguarda – numa interessante síntese do período. É nessa mostra, inclusive, e de acordo com Paulo Sérgio Duarte, que “pela primeira vez, nas artes plásticas, a questão política e a crítica social apareciam integradas às novas linguagens e não associadas aos ‘realismos’, como eram freqüentemente tratadas pelos artistas ‘oficiais’ da esquerda” (DUARTE, 1998: 34-35). Artistas franceses vinculados à nova-figuração e à figuração narrativa da Escola de Paris dividiam o espaço com alguns *popcretos* de Waldemar Cordeiro e com *Programação para um assassinato*, de Antonio Dias, reforçando o ar polêmico do evento, uma aparência que já na época se vislumbrava. “O calor comunicativo social da mostra, sobretudo da jovem equipe brasileira, era muito mais efetivo. Havia ali uma resultante viva de graves acontecimentos que nos tocaram a todos,



7 Hélio Oiticica. **Parangolé** vestido por passista.

artistas e não-artistas da coletividade consumidora cultural brasileira”, apontava o trotskista e crítico de arte Mário Pedrosa (1975: 101). O próprio Ferreira Gullar veria o valor positivo, de transgressão política e estética do evento: “de fato essa exposição revela que algo novo se pronuncia no próprio título da mostra: os pintores voltam a opinar! Isto é fundamental”²⁶.

Quando Hélio Oiticica, afastado do meio artístico após a dispersão neoconcreta (PECCININI, 1999: 113), irrompe em *Opinião 65* com seus *Parangolés* (**reprodução 7**), a vanguarda, a idéia de participação, a

²⁶ GULLAR, Ferreira. *Opinião 65*. *Arte em revista*, nº 02, São Paulo, maio/agosto de 1979. p. 22.

preocupação política e, conseqüentemente a religação entre a espacialidade da arte e da vida são levadas ao extremo. Nessas obras – como é bem sabido – a própria idéia tradicional de “obra”, enquanto materialidade espacial permanente, é questionada, uma vez que os *Parangolés* são simplesmente capas coloridas, de tecido ou pano, que só existem, segundo seu autor, como proposição artística, se aquele que lhes “veste” estiver disposto a construir o ambiente da obra no momento em que constrói e ocupa, no tempo, o espaço do mundo. O estímulo à fantasia, assim, ao não resultar num objeto e ao somente existir, enquanto proposta poética, no instante efêmero em que a mente a concebe, impede a formação de um registro que possa ser comercializado em galerias ou institucionalizado em acervos, da mesma forma que impulsiona o homem – enquanto corpo e consenso – à condição de elemento “figurado” no espaço que lhe envolve. Arte e política surgem, assim, numa utopia indivisível.

Para *Opinião 65*, Oiticica preparou uma espécie de “parangolé coletivo” (termo de Frederico Morais), levando ao Museu de Arte Moderna diversos passistas da Escola de Samba da Mangueira que “vestiam” suas “capas” e “estandartes” como se fossem adereços carnavalescos. Rubens Gerchman descreve o acontecimento:

Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado. Ele entrou pelo museu adentro com o pessoal da Mangueira e fomos atrás. Quiseram expulsá-lo, ele respondeu com palavrões, gritando para todo o mundo ouvir: “É isso mesmo, crioulo não entra no MAM, isto é racismo”. E foi ficando exaltado. Expulso, ele foi se apresentar nos jardins, trazendo consigo a multidão que se acotovelava entre os quadros (Gerchman *apud* MORAIS, 1994: 282).

De um lado, a denúncia do elitismo institucional escapa ao campo da retórica combativa e se torna *demonstração* efetiva ao confrontar, num gesto estético-ideológico amplo, os limites diversos que realmente separam o “popular” do “erudito”, o morro do museu. De outro, os flexíveis limites da arte são mais uma vez testados no momento em que a participação do espectador enquanto dado construtor da “obra” no espaço real pede que o *tempo* seja incluso no universo do objeto plástico – e como sabemos, várias são as proposições

artísticas dos anos sessenta que apontam no sentido da inclusão da temporalidade nas artes plásticas (GLUSBERG, 1987: 25-35). Na Europa ou na América – inclusive no Japão (grupo Gutai) e no próprio Brasil (com Lygia Clark) – manifestações como o *happening* e a arte cinética (ou como os “parangolés”) transcendem o habitual predomínio da espacialidade, carregando a noção de “obra” de encontro à de “ação” ou “acontecimento”, num ímpeto contestador muitas vezes subversivo e antiinstitucional.

Paralelo à crescente diversidade de formas de expressão no campo artístico nacional (motivada, sobretudo, pela grande variedade de “ismos” internacionalizados que aportam em solo brasileiro via Bienais de São Paulo ou outras grandes exposições), um número considerável de artistas demonstra-se cada vez mais preocupado tanto com as questões da figuração e de uma vanguarda nacional quanto com os mais diversos problemas sociais, culturais, políticos e econômicos que surgem durante os primeiros anos do regime militar. Como se dirá mais a frente, o envolvimento efetivo do artista plástico em organizações políticas é, nesses tempos, muito pequeno, ficando restrito, de um modo geral, a atitudes isoladas e pouco recorrentes. Contudo, em termos mais amplos, não são poucos os artistas que simpatizam com certas causas mais fluidas e menos sistemáticas de um pensamento de esquerda no Brasil, o que se evidencia, inclusive, em certas obras do período, embora não haja – que fique bem claro – qualquer forma de ligação mecânica prevista *a priori* entre o posicionamento político do produtor cultural e as eventuais considerações políticas explícitas em suas produções²⁷.

Entre 1964 e 1968, nas diversas áreas da produção cultural brasileira – como se disse – há um adensamento crítico de oposição e o recrudescimento de uma espécie de “arte de contestação” – em detrimento do poder repressivo do regime autoritário – de acordo com o estado de *anomalía* já mencionada por Schwarz. Nas artes plásticas, dentro de seus limites e especificidades, e considerados alguns exemplos particulares, a situação mantém algumas semelhanças.

²⁷ É preciso lembrar o caso do expressionismo abstrato norte-americano que, mesmo tendo em suas origens alguns artistas e intelectuais de orientação política de esquerda, foi um movimento que em geral não permeou suas produções artísticas com evidentes narrativas políticas, chegando inclusive a ser associado à retórica imperialista da política cultural norte-americana do pós-guerra (HARRIS, 1998).

Partindo de propósitos semelhantes aos da mostra carioca *Opinião 65*, Waldemar Cordeiro realiza a *Propostas 65*, em São Paulo, exatamente no mesmo ano em que o combativo Ferreira Gullar assume os comentários sobre artes plásticas na *Revista Civilização Brasileira*, conhecido veículo arregimentador de debates sociológicos sobre os problemas da política e da cultura no país. No ano seguinte ocorrem *Opinião 66* e *Propostas 66* dando continuidade ao projeto iniciado pelas edições anteriores; Gerchman pinta sua *Lindonéia*; a galeria Relevo apresenta a exposição *Supermercado 66*; e a galeria de vanguarda G-4 (uma garagem reformada) inicia suas atividades com a exposição-happening *Pare*, de Antonio Dias, Rubens Gerchman, Vergara, Escosteguy e Oiticica, onde, entre outras “obras”, havia a proposição de Vergara resumida num furo na parede e um cartaz ao lado pedindo para que as pessoas olhassem através do furo. Do outro lado lia-se algo assim: “ao invés do Sr. ficar nessa atitude ridícula, olhando nesse buraco, por que não toma uma atitude em relação às coisas que estão acontecendo em sua volta, etc. e tal” (HOLLANDA, 1982). O grupo Rex inicia suas atividades; e Antonio Henrique Amaral, com seus monstruosos generais, tece os primeiros comentários explícitos à ditadura.

A partir das discussões surgidas em *Propostas 66*²⁸ – sobretudo dos pronunciamentos de Frederico Moraes e Hélio Oiticica – estabelecem-se as bases estético-ideológicas para a idéia de uma possível vanguarda brasileira. A idéia, por si só – é claro – não serve para resolver as contradições do meio artístico brasileiro de então – até porque ela sustenta, de diversas maneiras, um certo ar discriminatório frente as manifestações artísticas que não se lhe adequassem (e não eram poucas) –, mas serve para expor com razoável clareza um determinado estado de espírito, certamente complexo, de vontade de combate. O radicalismo de certas tendências e propostas artísticas do período, variavelmente dispersas, aparece sintetizado, de maneira programática, no manifesto intitulado *Declaração dos princípios básicos da vanguarda*, documento básico para o estudo do período.

²⁸ Evento organizado novamente por Waldemar Cordeiro, em São Paulo (Biblioteca Municipal), que com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura dividiu-se numa série de importantes seminários ministrados por artistas e intelectuais de destaque como Otávio Ianni, Vilanova Artigas, Mário Schenberg, Mário Pedrosa, Mário Barata, Jayme Maurício, Frederico Moraes, Oiticica, Aracy Amaral entre outros (PECCININI, 1999: 133).

Além da presença dos críticos Mário Pedrosa, Frederico Moraes e Mário Barata, a *Declaração...* trazia entre seus signatários as marcas de convergência entre a geração neoconcreta (Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape) e os jovens artistas das novas vanguardas (como Zílio, Vergara, Dias, Gerchman, entre outros). Junto à elaboração do manifesto, surgiu a idéia de uma exposição nacional de vanguarda, concretizada no mesmo ano (1967) numa coletiva de cerca de 50 artistas realizada no MAM-RJ: a *Nova objetividade brasileira*. Essa exposição – que no dizer da historiadora Daisy Peccinini “fez o inventário da nova vanguarda que se propunha nacional” (PECCININI, 1999: 141) – foi a última grande manifestação coletiva realmente propositora da década (e da próxima), tendo sido impulsionada, em sua arregimentação, tanto pela vontade de demarcar um território de expressão radical nas linguagens, quanto pela aspiração mais ampla e genérica de desobediência e rebeldia ao regime militar, criando, assim, boas condições para o desenvolvimento plural do gesto transgressor. Essa vontade de combate – prevista pela *Declaração...* e posta em ação na *Nova objetividade brasileira* – aparece brilhantemente condensada no mini-manifesto apresentado por Oiticica no catálogo da exposição, onde se prescrevia à vanguarda brasileira as seguintes características:

- 1 Vontade construtiva geral
- 2 Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete
- 3 Participação do espectador: corporal, tátil, visual e semântica
- 4 Abordagem e tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos
- 5 Tendência para uma arte coletiva e conseqüente abolição dos ismos
- 6 Ressurgimento e novas formulações do conceito de anti-arte (Oiticica *apud* MORAIS, 1994: 296).

A *negação*, de um lado, e a *construção*, de outro, são os gestos que resumem as angústias e as utopias não só dos artistas ou mesmo da “vanguarda brasileira” de então, mas de toda uma geração de intelectuais preocupada tanto com os problemas políticos gerais do país quanto com os problemas específicos de sua produção cultural. O gesto construtivo, herdado do pensamento concreto e de uma certa aspiração desenvolvimentista e democratizadora (daí as noções de

“participação”, “coletividade”, “tendência ao objeto”) corre paralelo à crítica pela negatividade, herdeira direta tanto das neovanguardas (revisão de Duchamp, “anti-arte”, “abolição dos ismos”, “fim do quadro de cavalete”) quanto do desejo de superação de nosso arcaísmo, de nossas injustiças sociais e do autoritarismo hegemônico militar, imperialista e burguês que grassava pelo Brasil.

Entre 1967 e 1968, respirando toda a problemática histórica deste período brasileiro, surgem algumas das poucas produções artísticas mais abertas ao engajamento político explícito. Antonio Manuel lida diretamente com o imaginário da violência de rua dos movimentos estudantis; Hélio Oiticica homenageia, em *Cara de cavalo*, o criminoso e amigo (de apelido homônimo) brutalmente assassinado pelo Esquadrão da Morte; *Tropicália* (**reprodução 22**) – ambiental proposto também por Oiticica na mostra *Nova objetividade brasileira* – refigura as fantasmagorias de brasilidade na arte e na cultura, Antonio Henrique Amaral produz a ácida série de xilogravuras *O meu e o seu* (**reprodução 21**); a arte ganha as ruas em *Arte no Aterro* sob a coordenação de Frederico Moraes; Carlos Zílio, no limite entre a arte e a militância, constrói a obra-marmita *Lute* (**reprodução 33**); enquanto no Rio e em São Paulo no evento *Bandeiras na praça*, artistas como Glauco Rodrigues, Pietrina Checcacci, Nelson Leirner, Tozzi e o próprio Oiticica expõem em praça pública suas provocadoras obras-bandeiras²⁹.

Não tarda, portanto, para que a violência e a censura do regime, mais freqüentes em áreas de maior visibilidade como o teatro, o cinema e a música popular, deite igualmente seus braços sombrios sobre o campo artístico. O depoimento de Frederico Moraes, em seu livro *Artes plásticas: a crise da hora atual*, é elucidativo:

Os primeiro arrufos com a censura ocorreram no IV Salão de Brasília, exatamente dois anos antes [1966]. Mas a pronta reação do júri impediu que fossem retirados trabalhos de Cláudio Tozzi e José Aguiar considerados políticos. No 3º salão de Ouro Preto o júri sequer pode ver algumas gravuras inscritas, previamente retiradas. Contudo, o primeiro conflito realmente grave com a censura ocorreu na II Bienal da Bahia,

²⁹ “Participam do evento bandeiras de Hélio Oiticica (a foto já conhecida de *Cara de cavalo* morto e a frase ‘seja marginal, seja herói’), Samuel Spiegl (propondo a candidatura de Tomé de Souza à presidência do Brasil), Luiz Gonzaga (Tio Sam), Glauco Rodrigues (‘Yes, nós temos banana’), Pietrina Checcacci, Cláudio Tozzi (‘Guevara, vivo ou morto’), entre outros” (MORAIS, 1994: 300).

inaugurada alguns dias antes do Ato Institucional [nº 5]. No discurso inaugural de abertura o então governador Luiz Vianna Filho afirmou que “toda arte jovem tem de ser revolucionária” e que “a liberdade caracteriza a arte”. No outro dia, entretanto, a Bienal foi fechada, presos seus organizadores, seguindo-se a retirada de vários trabalhos considerados eróticos e subversivos. Os incidentes provocaram tímidos protestos das entidades representativas dos artistas e críticos, no país, e manifestações enérgicas no exterior, incluindo da Associação Internacional de Críticos de Arte. Como consequência, a Bienal da Bahia encerrou precocemente sua carreira (MORAIS, 1975: 101-2).

No ano seguinte, em 1969 e já em plena vigência do AI-5, embora se generalizasse um espírito de autocensura, a situação de conflito com os órgãos censores fica ainda pior, levando ao mais grave incidente envolvendo as artes plásticas no país: a proibição, pelo governo, da exibição no MAM-RJ das obras escolhidas para representarem futuramente o Brasil na VI Bienal de Paris. Niomar Moniz Sodré, então na presidência do MAM, assim descreveu o caso:

A exposição já estava montada e os convites distribuídos para a abertura às 18h. Eu estava no *Correio da Manhã*, quando, às 15h, recebi telefonema de Madeleine Archer dizendo que militares haviam entrado no Museu e fechado a porta que dava acesso à mostra, sob a alegação de que era uma exposição subversiva. A diretoria funcionava no bloco-escola. Os militares voltaram em seguida, desmontaram a exposição, colocando as obras no depósito do Museu. Eu, Mário Pedrosa, Maurício Roberto e Madeleine Archer ficamos conversando até tarde da noite, no museu. Antes de ir embora, eu peguei o trabalho de Antonio Manuel e o levei direto para o *Correio da Manhã* e o escondi entre as almofadas de um sofá, receosa de que os militares invadissem também o jornal. Na Bienal de Paris, o espaço reservado ao Brasil ficou vazio, com o objetivo de mostrar que a exposição fora censurada³⁰.

³⁰ Niomar Sodré *apud* MORAIS, 1994: 307-8. Niomar Sodré, proprietária do jornal carioca *Correio da Manhã* e presa pelo DOPS em 1969, vivenciou alguns dos problemas mais críticos da censura no período. Leia-se, por exemplo, o que se publicou, em novembro de 1969, nas páginas do próprio *Correio*: “As autoridades de hoje, porém, não se detiveram nas medidas de força e de terror. A elas aliaram as perseguições econômicas. Ao natural receio que, em semelhante atmosfera, provocou o retraimento de numerosos anunciantes da área privada, somou-se ao veto da inserção em nosso jornal de anúncios que outros órgãos de imprensa repartições e empresas públicas. Era o bloqueio sem disfarces. A publicidade do Estado, financiada pelos contribuintes, representando 36% do total do mercado publicitário, foi sonegada maciçamente a uma instituição com quase 70 anos de relevantes serviços” (CM, 11/09/69 *apud* MARCONI, 1980: 40-41).

Os resultados desses incidentes são desastrosos. De um lado, Mário Pedrosa, na qualidade de presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), publica uma nota indignada lembrando que a Constituição vigente não prevê nenhuma espécie de censura: “A ABCA não se sente autorizada a colaborar com os poderes públicos naquilo que é sua função específica: assegurar o nível mais alto dos valores artísticos, (...) mantendo ao mesmo tempo o princípio da liberdade de criação”³¹. De outro lado, fora do país, a repercussão tanto do fechamento da mostra no MAM-RJ quanto do documento da ABCA é enorme e negativa, dando início ao processo de boicote internacional à Bienal de São Paulo, o que acarretaria num grave prejuízo à cultura artística brasileira.

Fechavam-se os anos sessenta.

³¹ PEDROSA, Mário. *Contra a censura anônima da criação da obra de arte e do livre exercício da crítica de arte* *apud* MORAIS, 1994: 308.

b. Situação paranaense nos anos cinquenta e sessenta

Do Joaquim à Cocaco

Para a história da arte no Paraná, a década de 60 foi um período de transformações intensas e, talvez, sem precedentes. Não digo isso como mero juízo de valor, como alguma espécie camuflada ou subterrânea de julgamento, mas como uma forma de interpretação cultural de um ambiente em considerável mutação. Se comparados com o que ocorria, por exemplo, no Rio de Janeiro ou em São Paulo, a produção e o próprio meio artístico paranaense desse período provavelmente surgissem, de fato, muito mais acanhados em seus problemas e discussões. Entretanto, essa seria uma conclusão que além de não dar conta das reestruturações históricas em jogo na cultura artística do Paraná, também reforçaria certos procedimentos analíticos preconceituosos que tendem a avaliar uma determinada produção artística desconsiderando as condições de possibilidade de seus agentes e instituições ao julgá-la com base em certos princípios mais ou menos absolutos e, portanto, canônicos em relação a uma história vigente da relevância artística. E até onde sei, não é tão incomum encontrar, na historiografia da arte, a transposição irrefletida dos valores artísticos dos maiores centros culturais, sociais, políticos e econômicos aos valores vigentes nas eventuais periferias. Tal transposição automática, uma vez dissociada da análise das condições geográficas de possibilidade, pode sugerir a aceitação passiva de um modelo *a priori* e imutável de interpretação, aqui entendido como um paradigma central onde uma determinada linguagem, de tão prestigiada, acaba por se impor “como normativa e exerce uma ação inibitória sobre aqueles que, por alguma razão, dela são excluídos” (GINZBURG, 1991: 60).

Desse modo, quando me arrisco a dizer que durante os anos sessenta a arte no Paraná é testemunha de transformações sem precedentes, não estou avaliando a qualidade de suas produções, mas afirmando que, com o respaldo de certas transformações sociais, econômicas e políticas, as mudanças nas concepções de arte no estado, durante tão curto espaço de tempo, são realmente notáveis.

Em termos de influência, é evidente que o denso caldo da cultura artística de uma Rio ou São Paulo – através das Bienais paulistas ou da presença no sul mais ou menos constante de certos críticos ou artistas cariocas – edificou mais interferências no meio artístico paranaense do que o inverso, uma vez que, exemplificando, foram poucos os artistas, demais agentes ou instituições do Paraná que alcançaram algum duradouro reconhecimento nacional. Contudo, é preciso sempre ter em mente que uma *influência* cultural “nunca é a razão final para uma revolução intelectual, pois a influência só pode ser eficaz se já existem as condições prévias para a sua recepção” (HAUSER, 2000: 282). Assim sendo, de saída, é preciso notar que existem diferenças fundamentais entre as forças históricas em luta no Paraná e as dos maiores centros brasileiros. Enquanto, por exemplo, em fins dos anos cinquenta no Rio de Janeiro, Ferreira Gullar constrói as bases do movimento neoconcreto a partir de discussões imersas num ambiente artístico já adepto a questões específicas da arte moderna, no Paraná um pequeno grupo de artistas locais luta por impor suas mal formuladas vontades modernistas frente a um meio artístico incipiente e hostil onde grassavam um ensino artístico oficial e um salão de belas artes ainda bastante acadêmicos.

Desde fins da década de 40, quando surgiram duas das principais instituições artísticas paranaenses – a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, a EMBAP, fundada em 1948, e o Salão Paranaense de Belas Artes, criado em 1944, ambos atrelados à Secretaria de Educação do Governo do Estado –, os espaços oficiais dedicados às artes plásticas são controlados por nomes geralmente pouco favoráveis às formas modernas de arte, muito embora os anos cinquenta tenham sido marcados pela idéia de superação do “provincianismo”³².

³² Desde os tempos da revista *Joaquim* (1946-48) a autodenominação “provincia”, tanto para Curitiba quanto para a situação periférica do Paraná frente à nação encobre uma preocupação maior e recorrente na cultura local: a expectativa de superação do atraso – brasileiro e paranaense – mediante um projeto de efetiva integração modernizadora. No campo da política, tal preocupação sustentou, em princípio, o desejo do primeiro governo Lupion (1947-1951) de libertar “o Paraná de seu isolamento provinciano” através de sua inclusão “entre os primeiros da Federação”, o que, de certa forma se conseguiu graças à explosão internacional da cafeicultura que alçou o Paraná à condição de grande produtor de café do Brasil (então carro-chefe das exportações nacionais) (IPARDES, 1989: 26). Uma certa euforia daí resultante contaminaria a intelectualidade local: “Sustenta-se, e com razão, ter chegado já o momento de fazer compreender ao Brasil que soou a hora do Paraná” (do ex-colaborador de *Joaquim*, Temístocles LINHARES, 2000: 29). No campo econômico, Ney Braga, ao comentar sobre os êxitos dessa política integradora, afirmava que já em fins dos 50, após a recuperação frente as geadas, o Estado “sozinho produziu quase um terço da produção mundial” de café (BRAGA, 1996: 144).

A própria composição do ambiente cultural do Paraná – que além de dispor de pouquíssimas informações sobre arte, contava com o predomínio oficial de uma arte tida como academizada pelos chamados “discípulos de Andersen”³³ – seria uma das maiores dificuldades enfrentadas pelos jovens e mais inquietos artistas paranaenses atuantes na década de 50.

Curitiba na época era uma cidade sem nenhuma ou quase nenhuma informação sobre arte. Havia muito, apenas a Biblioteca Pública recém inaugurada tinha um setor de arte: “Belas Artes”, [que] na época possuía alguns livros. (...) Então havia [uma] avidez muito grande – entre os jovens que pretendiam fazer arte – de saber as coisas mais avançadas, mais novas; e eu, ao dizer “mais avançadas”, não imaginei que a gente pretendia os últimos acontecimentos culturais na Europa ou Estados Unidos: nós queríamos saber apenas aquilo que hoje qualquer jovem encontra até nas bancas de jornal, [como] por exemplo, uns impressionistas, que ninguém tinha visto, que se tinha uma pálida idéia do que era. Por aí vocês sintam a dificuldade de desenvolvimento dessa geração. Quando apareceram as primeiras informações nós nos agarramos com unhas e dentes e talvez isso tenha feito com que se formasse um pequeno grupo que é – como disse há pouco, antes do início da entrevista – uma ilha cercada de burrice por todos os lados. Porque havia um academismo implantado que era ferrenho inimigo de tudo que se inovasse, reacionário e muito bem implantado porque era fruto de várias gerações de pintores que se repetiam, e cada vez com menor qualidade; como todo xerox que cada vez que é “re-xerocado” perde qualidade, esses acadêmicos eram ainda originários do grande mestre Alfredo Andersen, e durante gerações e gerações nada mais faziam do que repetir o que o mestre os havia ensinado sem nenhuma preocupação de pesquisa ou de descobrir novos caminhos³⁴.

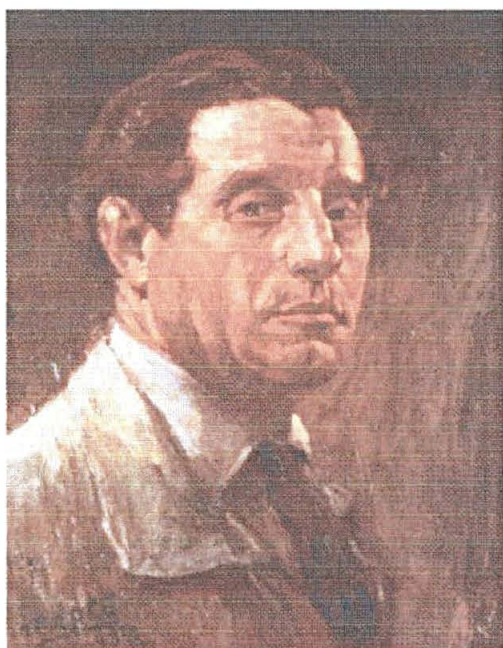
Nomes como os de Estanislau Traple (**reprodução 8**) ou Waldemar Curt Freyesleben, normalmente tidos como “acadêmicos”, eram presença certa nos

³³ Os nomes sublinhados representam a primeira ocorrência no texto de nomes de artistas ou críticos nascidos ou atuantes no Paraná, e que são verbetes no *Apêndice biográfico*, situado ao final da dissertação.

³⁴ Palavras do artista paranaense Fernando Velloso transcrito no Depoimento da artista plástica Violeta Franco, Curitiba, 14/05/84 – Setor de Pesquisa do MAC-PR.

Salões Paranaenses desses anos, fosse na qualidade de artista premiado ou mesmo como componentes do júri de seleção³⁵. A própria Escola de Belas Artes, a única no estado com ensino formal na área de artes plásticas, reproduzia, nos idos dos anos cinquenta, certos métodos didáticos calcados em modelos conservadores, que pouco estimulavam a reflexão sobre os problemas culturais da modernidade. Segundo o professor, pesquisador e artista Geraldo Leão

O currículo da nova escola, como não podia deixar de ser, pelas relações de seus fundadores com os métodos de ensino de Alfredo Andersen, era baseado nas orientações típicas das academias, com forte ênfase na cópia de modelos de gesso. A pintura apenas começava a ser praticada, sob a forma de um gênero menor, a natureza-morta, no segundo ano. (LEÃO, 2002: 57).



8 Estanislau Traple. **Auto-retrato**. 1958. Óleo sobre tela. 46 x 36 cm. Acervo EMBAP-PR.

Freyesleben, inclusive, ministrava duas disciplinas de terceiro ano na EMBAP: Pintura de Paisagem e Composição Decorativa (*ibidem*: 58), o que ajudava a compor um ambiente artístico oficial desfavorável (ou no mínimo pouco

³⁵ Num intervalo de 13 anos – entre 1944 (fundação do Salão Paranaense) e 1957 (ano do “Salão dos pré-julgados”) é evidente o poder de consagração que essa dupla de artistas conquistou nesse salão oficial: Traple participou de três júris de seleção, de uma Comissão Organizadora e, como artista, de 11 Salões Paranaenses, tendo sido premiado quatro vezes, enquanto Freyesleben participou de três júris, tendo também participado, como artista, de 11 Salões, sendo duas vezes premiado. Freyesleben ainda participaria dos Salões de 1958, 1960 e 1961. Dados retirados de JUSTINO, 1995: 253-307.

alentador) às experimentações artísticas menos tradicionais. Dessa forma, ao contrário do que ocorria nos maiores centros nacionais onde os debates sobre a arte concreta e o respaldo de instituições como o MAM e a Bienal Internacional fomentavam nichos modernos de discussão e produção artística, no Paraná, a essa altura, as poucas e desinformadas pretensões “modernistas” se formavam, de certo modo, *em detrimento* do contexto conservador.

Insisto nessa evidente diferença entre o ambiente cultural paranaense e o de Rio ou São Paulo por dois motivos. Primeiro, para salientar que as mudanças na cultura artística do Paraná durante os anos sessenta seriam de fato notáveis, pois é somente nessa década que um certo ideário modernista, a princípio quase inexistente, implantar-se-ia em definitivo no cenário artístico local. E segundo, para caracterizar certas dificuldades conjunturais com as quais estiveram envolvidos alguns artistas menos conservadores que de um lado se formaram nesse ambiente tradicional e pouco expressivo dos anos cinqüenta e de outro foram em seguida responsáveis em grande parte pela gestão da política cultural no estado durante os anos sessenta e setenta – sendo esse justamente o ponto que aqui mais deve interessar. Contudo, é preciso insistir um pouco mais na caracterização do meio artístico paranaense precedente para que justamente se possibilite, através da análise das produções artísticas dos capítulos subseqüentes, um certo dimensionamento da cultura artística do Paraná e do Brasil durante fins dos anos sessenta e da década seguinte, sobretudo no que tange à noção de contestação.

Quanto ao Paraná, a discussão em termos de cultura moderna e tradicional é colocada pelo menos desde fins dos anos quarenta quando, sobretudo a partir da revista de literatura e arte *Joaquim*, os termos da questão foram enunciados e de certa maneira contrapostos.

A revista de literatura e arte *Joaquim*, editada em Curitiba entre 1946-48 por Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto e Antonio Walger, é um divisor de águas na cultura local. A integração com os problemas sociais contemporâneos e os debates sobre a função da arte e da literatura são uma constante. Tais preocupações refletem-se nas ilustrações que se espalham por *Joaquim*, seja nas obras de Poty Lazzarotto e Guido Viaro, seja nas obras de jovens artistas como Nilo Previdi, Blasi Júnior, Gianfranco Bonfanti ou mesmo nas de artistas consagrados como Di Cavalcanti e Cândido Portinari. Embora a revista tenha em

seu quadro de escritores sobretudo homens das letras como Temístocles Linhares, Wilson Martins e o próprio Dalton Trevisan, e apesar da maximização dessa frente se ter robustecido graças a publicação de textos de Antônio Cândido, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux, Carlos Drummond de Andrade, Sartre, Merleau-Ponty entre outros, a parte da revista dedicada aos debates específicos das artes plásticas não foi menos pródiga, tendo legado valiosos artigos, depoimentos e entrevistas (JOAQUIM, s.d.; SAMWAYS, 1988).

Em dois anos de *Joaquim*, a figura do inimigo encarnava-se na poesia de Emiliano Pernetá e na pintura dos discípulos de Alfredo Andersen, o “pai” da pintura paranaense, competente artista norueguês que por aqui chegou em 1893 (permanecendo até sua morte, em 1935) e fez escola. Em pleno desfavor a essa tendência, contrapunha-se a imagem de uma arte universal e moderna, encarnada por sua vez por Dalton Trevisan e Guido Viaro (este, aliás, artista italiano, que por aqui aportou em 1930). As posições do próprio Dalton, por exemplo, são firmes e aguerridas:

Já se disse que se pode elogiar Viaro sem desmerecer Andersen. Pois esse é o ponto preciso: não se pode. (...) Há um tempo para semear e outro para colher; se houve um tempo em que era de bom tom admirar Alfredo Andersen, agora é necessário exorcizar a sua sombra”³⁶

Pouco tempo depois, já em inícios dos anos cinqüenta, a partir da atuação de artistas-professores como Poty Lazzarotto e Guido Viaro, esboçam-se pequenos cenáculos de jovens artistas inconformados com o conservadorismo paranaense, estudantes de Belas Artes ávidos pelas tendências modernistas e dispostos a falar de seu tempo através de uma produção artística comprometida com questões sociais³⁷. Pintores e gravadores como Loio-Pérsio, Ennio Marques, Violeta Franco, Fernando Velloso, Alcy Xavier e Nilo Previdi – ao contrário das poéticas abstrato-geométricas que circulavam no eixo Rio / São Paulo –

³⁶ TREVISAN, Dalton. Viaro Hélas...e abaixo Andersen. *Joaquim*, Curitiba, nº 07, dez. 1946. p. 10.

³⁷ Em 1950, um ano antes da primeira Bienal portanto, abria-se em Curitiba um curso de gravura em metal ministrado por Poty Lazzarotto, a convite do então Secretário de Estado da Educação e Cultura, Erasmo Pilotto, seu ex-companheiro de *Joaquim* (ARAÚJO, 1974:189). O curso, freqüentado pelos artistas locais em muito por indicação do próprio Viaro (que a essa altura já servia como referência aos novos), aglutinou à sua volta toda uma geração de artistas (Depoimento da artista plástica Violeta Franco, Curitiba, 14/05/84 – Setor de Pesquisa do MAC-PR).

abraçaram uma figuração crítica, de temática muitas vezes social, onde o componente de “modernidade” em alguns casos resumia-se à deformação da figuração tradicional. Em poucas palavras, poder-se-ia afirmar que, no que tange à linguagem artística, esses artistas estiveram muito mais abertos às poéticas defendidas pelos Clubes de Gravura gaúchos do que propriamente à arte concreta que aportava em solo brasileiro desde as primeiras Bienais de São Paulo³⁸. A grande influência da literatura (através de nomes paranaenses como Temístocles Linhares, Dalton Trevisan e Wilson Martins), de artistas como Viaro, Poty e Scliar e de uma arte que, graças à evidente figuração não se mostrava como uma ruptura absoluta com os valores tradicionais que ainda informavam o artista do Paraná (mesmo o menos conformado), faziam com que a figuração crítica dos gravuristas gaúchos surgisse como o próximo passo lógico a ser dado.

Em meados dos anos cinqüenta, por exemplo, o artista Loio-Pérsio – um dos fundadores do Centro de Gravuras do Paraná –, graças a uma formação intelectualizada, com passagens pelos meios artísticos, literários e teatrais, e graças às suas publicações no *Diário do Paraná*, pode ser visto como uma espécie de voz pública das contradições de uma geração espremida entre o internacionalismo das culturas norte-americanas e européias e as diretrizes socialistas da arte mexicana e soviética, conforme a polarização estética característica da própria época. Seus posicionamentos na imprensa, de algum modo, estavam imersos em certos problemas que provavelmente então se dispusessem aos artistas paranaenses.

Salvo raras exceções, das quais a mais expressiva é o muralismo mexicano, não existe na pintura moderna a identificação com o movimento social revolucionário que se processa no âmago da

³⁸ Vários artistas paranaenses estiveram presentes nas Bienais de São Paulo desde sua primeira edição, em 1951. Entretanto, talvez graças a uma certa influência dos Clubes de Gravura, esses artistas não retiveram a abstração geométrica como um caminho relevante a seguir. O Clube de Gravura de Porto Alegre, criado em fins de 1950, por iniciativa dos artistas plásticos Carlos Scliar e Vasco Prado, centrou-se inicialmente na politização das artes e na conscientização das massas através da “campanha pela paz” e pela luta por uma “arte nacional”, tendo surgido como meio de viabilizar o lançamento da revista cultural de esquerda *Horizonte*. Em seus primórdios o Clube se sustentava com a venda de cotas de associação, que davam aos associados o direito de receber uma gravura ao mês, doada pelos artistas. Com o sucesso de vendas da revista, a influência do Clube se estende pelo país, fazendo surgir outros clubes nas principais capitais brasileiras, entre as quais Curitiba, chegando inclusive a Montevideu e Buenos Aires. Os Clubes mais duradouros (Porto Alegre e Bagé) resistiram até 1956. Para informações mais detalhadas cf. AMARAL, 1984; PIETA, 191997; TRAMONTINI, 1990; LEITE, J, 1966.

sociedade moderna e que se exprime pela luta de classes. A pintura, partindo do real, afastou-se gradativamente dele, de tal maneira quase chegou ao absurdo de criar-se uma arte essencialmente formal, destituída de idéia ou mensagem. (...) Não é difícil entrever-se, na fisionomia artística de nosso tempo, a raiz filosófica idealista, que é a concepção de vida da burguesia, transplantada para o terreno do pensamento³⁹.

Isolados em pequenos grupos e com pouco apoio oficial, esses artistas precisaram engendrar seus próprios espaços sociais de encontros e discussões. Destacavam-se nesse sentido, ao longo dos anos cinquentas, o ateliê da artista Violeta Franco – a “Garaginha” –, o Centro de Gravura do Paraná e, sobretudo, a galeria Cocaco.

O primeiro, nos dizeres de Fernando Velloso

era o ateliê de Violetinha [Violeta Franco], mas que passou a ser o ponto de encontro de intelectuais, de artistas, de pessoas que passavam por aqui como Mário Cravo. (...) Sérgio Milliet também esteve e uma série de outras pessoas que traziam luzes à escuridão, porque volta e meia vinham e conversavam, e mostravam o que faziam. (...) Alguns amigos também (...) passaram a freqüentar aquele local onde a gente tinha um coquetelzinho e todo um charme, porque o chão e as paredes eram forrados de esteira – que era uma coisa absolutamente escandalosa para a época – e a gente ficava descalço e sentado no chão em almofadas; tudo isso era um clima muito agradável, muito interessante e diferente de Curitiba⁴⁰.

Já o Centro de Gravura – criado em 1951, e que atuaria por cerca de vinte anos sob a direção de Nilo Previdi – consistia numa instituição artística de utilidade pública e sediada autonomamente nos “porões” da EMBAP⁴¹. A origem do Centro está vinculada à atuação e à influência de Carlos Scliar no Paraná, desde fins dos anos 40, tendo resultado na formação de um Clube de Gravura do

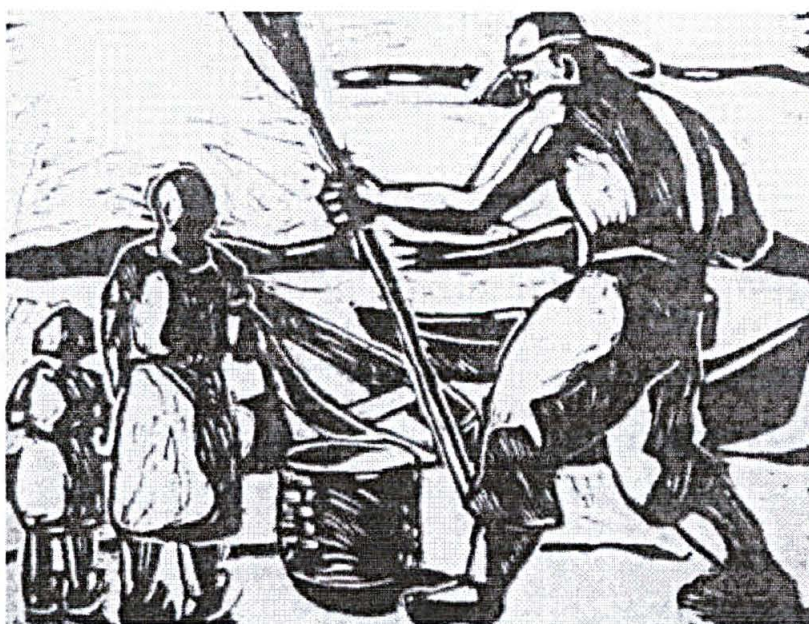
³⁹ LOIO-PÉRSIO, Genealogia da pintura moderna, DP, 09/10/1955, *apud* BAPTISTA, 1999: 21.

⁴⁰ Velloso em Depoimento da artista plástica Violeta Franco, Curitiba, 14/05/84 – Setor de Pesquisa do MAC-PR.

⁴¹ O Centro de Gravura do Paraná é criado por Nilo Previdi, Loio-Pérsio, Violeta Franco, Alcy Xavier, Blasi Jr, Gastão de Alencar, Jiomar José Turim, Osmani Caldas e Emma Koch, cujos estatutos são publicados no *Diário Oficial do Estado* (11/04/1951). Reconhecida como sendo de utilidade pública, a entidade recebe apoio do Governo para a compra de equipamentos.

Paraná, cuja existência relativamente breve deu início ao Centro. Segundo Violeta,

O club propriamente dito durou um ano. Ficou seis meses sob a minha direção. Após essa data a oficina de gravura que tinha ligações com o club de Porto Alegre, liderado por Carlos Scliar, teve uma atuação bastante importante, ativa, com premiações, posições e participações coletivas, até internacionais. Depois disso se transformou em Centro de Gravura e foi conduzida por Nilo Previdi durante 20 anos. Sua participação e conduta (as de Nilo) foram muito criticadas por levar para o local, não só desenhistas, mas forasteiros que apareciam na cidade, e eram recebidos com o carinho que só ele sabia dar. Os boêmios do fim da tarde discutiam, reformulavam o mundo e bebiam muito; a par disso ele conduziu, ele ensinou a todos que procuravam por ele. Não havia jovem desajustado que quisesse trabalhar que ele não desse um taco de madeira para fazer uma xilo, ou um pedaço de metal, e ali dentro dessa aparente desorganização, ele dava todo o seu conhecimento, de experiência, sem pedir nada em troca⁴².



9 Nilo Previdi. **Sem título.** s.d. Xilogravura.

Pintor, gravador, escultor e muralista, Nilo Previdi, comunista descendente de italianos, talvez lhes tenha herdado o gosto pela luta social. Autodidata, foi discípulo livre de Guido Viaro e Poty – os *joaquins* das artes gráficas – e deixou-se influenciar tanto pela

temática social quanto pela dedicação à gravura, a princípio feita em metal e posteriormente em madeira (xilogravura), por considerá-la “mais barata, mais popular, mais da terra”. Artista algumas vezes premiado, breve colaborador da

⁴² FRANCO, Violeta. Depoimento datil. s.d. – Setor de Pesquisa do MAC-PR.

revista *Joaquim*, participou já em 1951 da I Bienal Internacional de São Paulo e desde essa época, durante o tempo em que esteve à frente do Centro de Gravura, algumas vezes modificou-lhe a função ao estabelecer ali, e a contragosto da direção da EMBAP-PR, um centro social de ajuda a mendigos e desocupados. Por certo, não há como menosprezar as iniciativas desse artista: sua poética, afetada pelos compromissos dos militantes do Partido Comunista, transbordava, em comunhão com sua dimensão humana, em um engajamento efetivo, em uma preocupação social que transcendia – justamente ao comportá-la – a sua condição de artista (**reprodução 9**).

Eu sempre me preocupei com os esquecidos, principalmente os esquecidos da sociedade. Por isso comecei a recolher artistas e marginais que dormiam na Praça Osório no Centro de Gravura. Eu pergunto: por que a sociedade gera marginais? Por que não se evita tal marginalização criando núcleos profissionais em cada bairro, não só com artesanato mas com oficinas de carpintaria, etc! Foi isso que tentei fazer: levar mendigos para o Centro de Gravura, tentar ensinar-lhes uma profissão. Mas não me compreenderam. Eu era subversivo⁴³.

Toda uma geração de artistas paranaenses passou pelo ateliê do Centro de Gravura. As obras de vários artistas – caracterizadas em alguns casos pela desfiguração proposital, pelo exagero das proporções nas representações e por certa gestualidade – absorveram, mesmo que de forma enviesada, além do impacto político do realismo socialista, uma certa influência expressionista, poética esta que afetava, desde os anos quarenta, toda uma geração de artistas, especialmente àqueles que, como os “joaquins” ou ulteriores, viam-na como veículo ideal à nutrição de temáticas “sociais”⁴⁴. Todavia, cabe aqui lembrar, como ressalva histórica a uma pretensa “homogeneidade” cultural e ideológica desses

⁴³ PREVIDI, Nilo. Depoimento datil. s.d – Setor de Pesquisa do MAC-PR.

⁴⁴ Curioso que, por intermédio de Poty e Guido Viaro e por influência de Di, Portinari e mesmo do muralismo mexicano, toda uma geração se tenha influenciado pelo expressionismo, o que é significativo se lembrarmos que por um quase vício de interpretação afirmamos que o expressionismo possuiu, historicamente, uma espécie de dupla tarefa na história cultural do século XX: a destruição das idéias tradicionais do naturalismo (mormente em suas diversas manifestações acadêmicas) e a porosidade às idéias políticas, à crítica social e ao engajamento. No caso brasileiro, o expressionismo, com sua postura estética de deformação da figuração tradicional, tornou-se a poética mais recorrentemente utilizada por nossos modernistas, tanto pelo que possibilitava de agressão aos “acadêmicos”, quanto pelo que possuía de identificação com tendências internacionalistas, bem como pelo que permitia tratar de um modo menos inocente da dimensão trágica da existência humana. Cf. AMARAL, 1994: 132 e DUBE, 1974.

artistas paranaenses menos tradicionais, que Nilo Previdi afastava-se, pela sua origem proletária, dos outros artistas e intelectuais daquele grupo. Trabalhando como funcionário público mal remunerado, ganhando “extras” com pintura de automóveis (já que além de praticamente não vender suas obras também não recebia pela atuação no Centro de Gravura), Previdi, em detrimento de sua influência no meio artístico local, distanciava-se, graças à sua condição de classe e à sua formação pouco intelectualizada, dos artistas mais próximos como Violeta Franco, Loio-Pérsio, Fernando Velloso e Ennio Marques Ferreira, todos filhos de famílias influentes do Estado⁴⁵.

De todos esses pequenos lugares onde circulavam algumas idéias artísticas menos tradicionais no Paraná, provavelmente o mais relevante tenha sido a galeria Cocaco. Disposta inicialmente como uma modesta fábrica de molduras, a loja torna-se galeria de arte em 1957, sob a propriedade de Ennio Marques Ferreira, e é exatamente à sua volta que se cria um autêntico ponto de encontros onde discute-se e vê-se arte, sobretudo aquela arte que à época, e dentro das possibilidades do momento, soava como “moderna”. Conforme a historiadora e crítica Adalice Araújo

O nome [da galeria] foi inspirado na palavra Cocaco gravada no cabo de uma ferramenta de fabricação alemã. Além de um acervo de cerâmica popular, objetos decorativos e confecção de molduras, a “Cocaco” pode assim ser considerada a primeira galeria particular de Curitiba a trabalhar profissionalmente com arte moderna. Foi inaugurada a 7/11/57 com a exposição de Loio-Pérsio, pintor que influenciou grandemente uma parcela de artistas da capital. Além [de Ennio Marques e Loio], o grupo da Cocaco passa a ser constituído, entre outros, por: Alcy Xavier, Garfunkel, Fernando Velloso, Paulo Gneco, Werner Jehring; intelectuais: Athos Velloso, Eduardo Rocha Virmond, Fernando Pessoa; jornalistas como Benjamin Steiner do Diário do Paraná, [que] possibilitam ao grupo uma grande cobertura jornalística. Seus principais objetivos são: tornar a Cocaco numa galeria de grande expressão / e

⁴⁵ O pai de Fernando Velloso foi o primeiro Secretário de Educação e Cultura do Estado do Paraná, durante o primeiro governo de Lupion; o pai de Ennio foi Secretário da Agricultura e chegou a ser Interventor do Estado; Loio e Violeta, que posteriormente se casaram, vinham de famílias abastadas e intelectualizadas. Previdi, entretanto, segundo depoimento de Loio, “era ignorante, era um mecânico, um operário”, apesar de ser “uma ótima pessoa (...) que chegou a pintar alguns quadros muito melhores que os da gente” (em depoimento – Curitiba, 30 jan. 2001, digit. – a Geraldo Leão, que me foi gentilmente concedido).

reformatar o Salão Paranaense (ARAÚJO, 1974: 223).

Dessa profusão de nomes, em geral atrelados a interesses – digamos – “antiacadêmicos” (daí o objetivo de “reformatar o Salão Paranaense”), surgia uma certa frente de combate formada àquela altura por artistas e intelectuais dispostos a divulgar e defender publicamente seu próprio ideário “moderno”, mesmo que para tanto fosse preciso assumir os riscos de um conflito aberto com determinadas mentalidades e práticas rançosas que ainda dominavam o meio artístico local. Não demora muito e o embate, enfim, acontece: em dezembro de 1957, durante o maior evento artístico do estado – o Salão Paranaense –, alguns jovens artistas, inconformados com certas premiações, arrancam suas próprias obras das paredes da mostra e montam, com o apoio do diretor da Biblioteca Pública Ubaldo Puppi, uma exposição paralela que ganhou a história sob a denominação de “Salão dos pré-julgados”. Com boa repercussão na imprensa, o incidente se torna referência para compreender o quanto determinados problemas da cultura artística paranaense estavam distantes do leque de problemas culturais de Rio ou São Paulo.

Causou a mais acesa das polêmicas a decisão do júri do XIV Salão Paranaense de Belas Artes, integrado pelo prof. da Escola Nacional de Belas Artes, do Rio, sr. Gerson Pompeu Pinheiro; Tasso Correa, pianista e diretor do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre; e Waldemar Curt Freyesleben, pintor local, premiando obras que em sua maioria mereceram vivo repúdio dos artistas paranaenses e colocando os artistas de tendência moderna e novos numa sala contígua ao grande salão, onde sequer existem condições de visibilidade. No dia da instalação, 19, os pintores revoltados tiveram expressões de contrariedade, não reconhecendo nos julgadores categoria ou condição de artistas para a premiação e seleção de obras; em declarações às rádios Colombo e Ouro Verde, manifestaram seu veemente protesto contra o que consideram um embulho e um conchavo. (...) Paul Garfunkel, tão exasperado ficou que rasgou a menção honrosa que lhe fora conferida, e isso em pleno salão, minutos após a abertura da mostra. Ontem os ânimos esquentaram demais, a ponto de se dirigirem diversos artistas para o salão, às 18 horas, para retirar seus quadros. Como encontrassem resistência, lançaram-se a arrancar os quadros dos painéis. (...) Resolveram os pintores, em que se contam Paul

Garfunkel (menção honrosa), Alcy Xavier, Fernando Velloso, Loio-Pérsio, Ennio Marques Ferreira, Nilo Previdi, Thomaz Wartelsteiner (menção honrosa) e outros, expor suas obras no saguão da Biblioteca, para o que contaram com o apoio do diretor desse estabelecimento, Ubaldo Puppi, com o seguinte dístico: “Pré-julgados do Salão Paranaense de Belas-Artes”⁴⁶.

A resposta mais contundente vem de Loio-Pérsio, em seu conhecido texto “O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a burrice oficializada”, publicado no jornal *O Estado do Paraná* e tido como uma espécie de manifesto em prol dos afãs modernos da arte paranaense, uma forma emblemática de resposta ao predomínio oficial do conservadorismo. Segundo esse artista, o Salão de 57 que foi “assaltado por uma quadrilha de velhos imbecis, que fizeram da pintura um remédio para as suas enxaquecas e um artifício a mais para obter dinheiro fácil, não representa em absoluto a arte paranaense”, uma vez que esses “fósseis”, mesmo “depois da bomba atômica e do satélite artificial, continuam perpetrando uma pinturinha que já era ruim e desonesta no século passado”. “Como explicar” – continua Loio – “na constituição do júri deste Salão, a presença unânime das honorabilidades rançosas? Por que os dois membros da Comissão Julgadora (...) são ambos acadêmicos, bonzos reconhecidos, avessos à arte moderna? (...) Seria preciso desentocar da sua obscuridade medíocre esses dois espécimes arqueológicos?”. Referindo-se à escolha de Freyesleben e Gerson Pinheiro, Loio-Pérsio afirma que a formação de uma Comissão Julgadora em sua totalidade contrária “à arte moderna” constituiria “um cerceamento de direito aos concorrentes modernistas, uma coação à liberdade de concorrência”⁴⁷.

O ataque, no entanto, não passaria impune, e já no dia seguinte teria resposta nas palavras publicadas anonimamente no jornal *Diário da Tarde* (Artistas de fancaria, *DT*, 23/12/57): estava armada a querela.

Três pintores laureados constituíram a Comissão Julgadora do Salão: um do Rio de Janeiro, outro de Porto Alegre e um terceiro do Paraná, todos eles, no entender dos nossos modernistas de província, desonestos, cretinos e parciais na atuação que tiveram, selecionando

⁴⁶ Pintores exaltados arrancaram seus quadros (à força) do Salão. *DP*, 21/12/57 *apud* JUSTINO, 1995: 61.

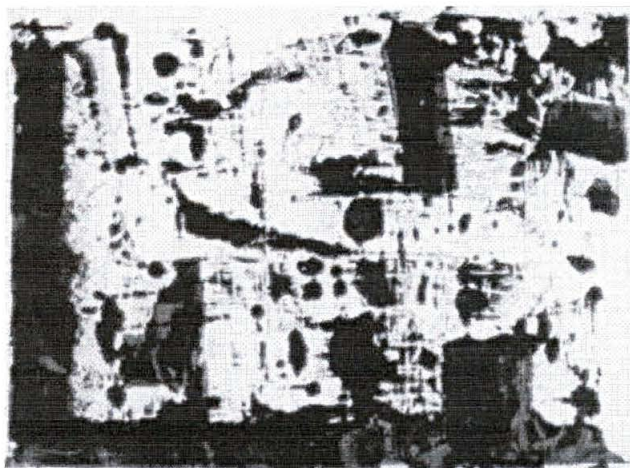
⁴⁷ LOIO-PÉRSIO. O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a burrice oficializada. *EP*, 22/12/57.

telas medíocres e concedendo premiações tão somente aos filiados do academicismo plástico. Pois bem, foi assim julgando os julgadores da mostra que, de início, se manifestaram os “enfant gatés”, os meninos estragados pelos mimos do louvor gracioso e fácil, os meninos prodigiosos aos quais nossa boa e generosa imprensa tem cumulado de lisonjas, mais visando o estímulo e a emulação que propriamente o enaltecimento do valor intrínseco à arte (*apud* LEÃO, 2002: 66).

A proximidade com a década de 60 no meio artístico paranaense, portanto, estava marcada por discussões artísticas bastante precárias, ainda calcadas em dicotomias obtusas, sobretudo se insistirmos em compará-las linear e ingenuamente com cenários históricos concomitantes como os que permitiram formulações mais refinadas e penetrantes da condição de um “Plano piloto para a poesia concreta”, de 1958⁴⁸ ou de uma “Teoria do não-objeto”, de 1959⁴⁹. Dessa

forma, quando dobramos a década na história da arte paranaense ainda a encontramos chamuscada pelas labaredas de um duelo arquetípico tão conhecido quanto necessário, entre “antigos” e “modernos”.

Curiosamente, logo no começo do novo decênio uma outra força estético-ideológica desponta



10 Loio-Pérsio. **Sem título**. 1957. Tinta metálica.

em solos paranaenses, a *não-figuração*, força esta que iria, em linhas gerais, despertar descontentamentos tanto num lado quanto no outro daquela tão recente contenda. A abstração – na sua acepção simplificada onde surge como a forma de arte “que não representa objetos reconhecíveis” (CHILVERS, 2001: 3) – tem suas primeiras aparições no Paraná a partir tanto da obra de Werner Jehring, em 1956 (LEÃO, 2002: 109-110), quanto do próprio Loio-Pérsio que, sob a influência do informalismo do artista espanhol Antoni Tàpies e revendo seus posicionamentos estético-ideológicos recentes, apresenta seus primeiros estudos

⁴⁸ CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. Plano piloto para a poesia concreta. *Noigandres*, nº 04, 1958, São Paulo, edição dos autores.

⁴⁹ In: GULLAR, 1999.

abstratos já em 1957 (**reprodução 10**), em exposição na galeria Cocaco (BAPTISTA, 1999: 23). Entretanto, seria somente nos primeiros anos da década de 60 que o ambiente cultural paranaense assistiria ao despontar, inclusive oficial, dessa poética.

Com o arrefecimento do realismo socialista causado pelas denúncias dos crimes de Stalin bem como com o recrudescimento da ofensiva político-cultural norte-americana pelo mundo ocidental (entre outros fatores), as poéticas abstratas, sobretudo as não-geométricas, difundiam-se como nunca. A partir da divulgação das Bienais de São Paulo de 1957 e 1959, consagram-se pelo Brasil as poéticas ligadas ao informalismo e ao tachismo europeus e ao expressionismo abstrato norte-americano, todas correntes em geral não-figurativas⁵⁰. A arte “informal” (como se convencionou de maneira simplificada denominar toda essa soma de filiações abstratas) influencia toda uma geração de artistas, críticos e agentes culturais em todos os cantos do país⁵¹.

No Paraná, tal situação tornou-se paradigmática. A introdução e a aceitação oficial dessa forma de arte foi contundente, e pode ser vista como fruto tanto do inconformismo crescente de um grupo de agentes culturais em boa parte oriundos da Cocaco e “que ganha força e espaço político com a reverberação das suas idéias, através de jornalistas e intelectuais com trânsito no governo do Estado”, quanto da necessidade de suprir a carência, em Curitiba e conseqüentemente no

⁵⁰ Houve um momento em que a influência do abstracionismo era tanta que mesmo artistas eminentemente figurativos como Portinari, Panceti, Scliar, Viaro e Previdi detiveram-se nalgumas experimentações não-figurativas, mesmo que passageiras ou pouco aprofundadas.

⁵¹ Uma rápida elucidação: informalismo é apenas um termo usual na linguagem canônica da história da arte moderna, e de forma alguma um conceito amplo que signifique algo como “oposto à forma ou ao formalismo”. Ao contrário, às manifestações artísticas tidas como “informalistas”, justamente pela sua valorização do jogo de formas expressivas em detrimento de valores temáticos, muitas vezes coube, curiosamente, a ofensa de “formalistas”. Segundo Jean-Clarence LAMBERT (1969), o informalismo seria uma forma de pintura abstrata cuja liberdade de criação seria posta em oposição aos condicionamentos formais apriorísticos da abstração geométrica. Conforme esse autor, o informalismo englobaria tanto o expressionismo abstrato e a *action painting* norte-americanos quanto a arte outra (de Michel Tapié) e o tachismo europeus, sobretudo franceses. Em alguns casos, como para Juan Eduardo Cirlot, o informalismo, que seria um fenômeno apenas europeu, estaria comprometido, em primeira instância, com a *materialidade* das obras de arte e diria respeito a artistas tão distintos como Dubuffet (Arte Bruta), Fautrier, Wols, Mathieu, Degottex, Asger Jorn (CoBrA), Karel Appel (CoBrA), Tàpies e Burri (CIRLOT, 1957 e 1959). É preciso ainda, entretanto, afirmar rapidamente que a distinção fundamental entre o “informalismo” conforme ele era entendido e praticado na Europa e o “informalismo” norte-americano reside no caráter compositivo do primeiro ser literalmente o oposto do caráter *all over* do segundo, sendo que neste se substituíam a composição de valores pela trama homogênea e uniforme da matéria pictórica disposta sobre o suporte. Vale destacar também, com Geraldo Leão, que “o estilo e as idéias que” suportavam o expressionismo abstrato norte-americano, “não foram assimilados pelos pintores paranaenses e, devemos dizer, por praticamente nenhum outro artista brasileiro do período” LEÃO, 2002: 106.

Paraná, de um espaço destinado a “abrigar as manifestações contemporâneas” (LEÃO, 2002: 75)⁵².

E, de fato, ao contrário do que havia ocorrido durante o último governo Moysés Lupion (1956-60) – quando a concepção reinante sobre artes plásticas correspondia àquela feita por Andersen e seus discípulos (*Ibidem*) –, os responsáveis pela política cultural do governo subsequente (Ney Braga: 1961-65) se não se demonstraram explicitamente favoráveis à abstração, ao menos concederam efetivo poder político a certos agentes adeptos, àquela altura, da não-figuração⁵³. Entretanto, é preciso desde já problematizar certas relações de causa e efeito entre produção artística e poder político que eventualmente podem surgir dessas considerações.

Em primeiro lugar o poder concedido pelo governo Ney à abstração no campo das artes plásticas não deve ser compreendido nem como favorecimento e tampouco como desmerecimento dessa ou daquela poética específica, uma vez que a formação de um Departamento de Cultura dirigido por simpatizantes da abstração é uma contingência histórica, e não o efeito de uma eleição estética pré-determinada por parte do governo, e provavelmente sequer da própria Secretaria de Educação. E em segundo lugar é preciso relembrar que a relação de poderes hierárquicos entre o Gabinete do Governador, a Secretaria de Educação do Estado, a direção do Departamento de Cultura e a eleição do júri de seleção do Salão Paranaense, bem como sua relação com o resultado propriamente dito do certame e sua divulgação e repercussão informal ou

⁵² Esse texto de Geraldo Leão, que trata especificamente do processo de consolidação cultural e institucional da não-figuração no Paraná, levanta questões interessantes tanto – em termos gerais – sobre as relações de poder que de maneira inevitável atravessam o campo artístico, quanto – em termos restritos – sobre o processo específico de transformação da cultura artística paranaense de início dos anos sessenta.

⁵³ Conforme Geraldo Leão, o próprio Ney Braga teria dito “eu também faria isto!”, diante de uma obra não-figurativa de Jorge Carlos Sade premiada e exposta no Salão Paranaense de 1962 (LEÃO, 2002: 74). Desse modo convém esclarecer que, se de um lado, não é possível estabelecer relações mecânicas entre modernidade e modernismo, de outro convém destacar que a própria idéia de “modernização” estava, a essa altura, realmente na ordem do dia, uma vez que por essa época procurava-se repetir localmente o processo desenvolvimentista que ocorria num plano nacional mediante a industrialização interna via substituição de importações. O Paraná, até então centrado numa economia predominantemente agrícola (monocultura cafeeira), precisava importar os produtos manufaturados de Estados industrializados como São Paulo. E é durante esse primeiro período Ney Braga que o governo estadual põe em prática um projeto de industrialização do Paraná, principalmente através da CODEPAR (Cf. AUGUSTO, 1978). Luiz Carlos Ribeiro, na mesma linha, afirma que a conjuntura de fins dos anos cinquenta e início dos 60, marcada pelo aumento na difusão do capital internacional, “colocou em xeque a inépcia do governo estadual” impondo-lhe “uma modernização de sua atuação” (RIBEIRO, 1986).

mediática, tudo isso junto, não deve ser interpretado numa linha direta e logicamente dedutível, como se qualquer um desses níveis de relações pudesse ter suas ações dissecadas com base na avaliação dos outros níveis imediatos⁵⁴.

Como dados concretos nós temos apenas uma mudança significativa de nomes e estratégias envolvidos diretamente com o entendimento e a gestão da política cultural do Paraná; política esta que, no âmbito específico das artes plásticas vai propiciar, ao longo dos anos sessenta, uma mudança inédita na cultura artística local.

Transformações sem precedentes

Vivendo num ambiente cultural onde praticamente inexistia um mercado de arte que viabilizasse um certo grau de autonomia profissional aos artistas locais, restava aos pintores e escultores paranaenses dessa época, portanto, a busca pela aceitação oficial, aceitação esta que há tempos se dava, sobretudo, através das consagrações do Salão Paranaense. Conforme nos lembra Geraldo Leão,

num período em que os artistas paranaenses não dispunham de um público capaz de manter a demanda por diferentes modalidades da produção que garantisse a sobrevivência profissional de diferentes tipos de arte, só podia sobrar a luta pelas atenções do Estado, que era quem poderia conferir a validação que suportaria sua afirmação profissional. Tal validação, desta maneira, iria estabelecer o diferencial da produção dos jovens artistas em relação às gerações dos seus professores (LEÃO, 2002: 105).

O Salão Paranaense – um dos mais importantes e antigos do país e

⁵⁴ Não seria incoerente, por exemplo, deduzir que o abstracionismo adaptava-se bem às idéias de progresso e de modernidade e a todo o ideário incipiente de industrialização do primeiro governo Ney Braga, pois assim se aventaria que o projeto hegemônico das elites progressistas locais podia sustentar, através do aparente “radicalismo” abstrato, uma face cultural “moderna”, mesmo que dela eventualmente quase nada se retivesse. Igualmente seria possível deduzir que, ao apoiar institucionalmente as correntes não-figurativas, impedia-se de certa forma a entrada no Estado da arte politicamente engajada que a essa altura retornava a vociferar através dos Centros Populares de Cultura (CPC), fruto direto do momento instável e politicamente conturbado dos governos Jânio Quadros e João Goulart. Contudo, embora essas “explicações” tenham certo poder de sedução, seria preciso uma pesquisa específica sobre cada um daqueles níveis de poder para que pudessemos escapar do reino das hipóteses e da especulação.

certamente a principal vitrine artística do Estado – estava claramente propenso a aglutinar e de certa maneira formalizar publicamente os diversos debates estético-ideológicos locais que por vezes se encontravam dispersos e pouco delineados. Dessa forma, como já foi dito, quando o predomínio “acadêmico” no Salão – que persistiu por cerca de quinze anos graças à sucessão praticamente ininterrupta de júris artisticamente conservadores – é ameaçado, as reações de parte a parte só podiam se mostrar violentas, uma vez que se estava jogando não somente com a aceitação oficial de uma certa tendência poética, mas sobretudo com a própria sobrevivência simbólica e material dos artistas.

E da mesma forma, pouquíssimo tempo depois, quando as obras abstracionistas tornam-se predominantes e conquistam os principais prêmios do certame (1961, 1962 e 1963), a reação dos artistas contrários à não-figuração (fossem “modernos” ou “acadêmicos”) é, em diversas ocasiões, igualmente violenta, e consegue o respaldo tanto dos pintores mais tradicionais quanto daqueles artistas e intelectuais que, ao defenderem um certo ideário político de esquerda, repudiavam a abstração como uma forma de alienação e escapismo.

Ocorre que a transição entre predomínios poéticos numa instituição do porte de um Salão Paranaense não se passa “naturalmente”, como se uma determinada visão artística suplantasse ou substituísse de modo espontâneo uma outra considerada “ultrapassada”: mudanças como essa, que pela reprodução de valores, hábitos e sensibilidades acabam por alterar a cultura artística de um certo meio, dependem tanto de novas disposições perceptivas e estéticas quanto de novas conjunturas político-econômicas. Assim sendo, a compreensão de um factual predomínio estético-ideológico num evento como o Salão Paranaense não deve desconsiderar que o júri de seleção e premiação – que é realmente quem tem o poder direto de consagração e veto – via de regra era composto por nomes que refletiam os interesses mais diversos do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Governo do Estado, uma vez que cabia a esse departamento a organização dos Salões, incluindo a escolha dos júris. Então vejamos.

Logo no primeiro ano da década, atuante no meio artístico paranaense desde meados dos anos cinquentas, o proprietário da galeria Cocaco e pintor Ennio Marques Ferreira – filho de João Cândido Ferreira Filho, ex-Secretário da Agricultura e ex-Interventor do Paraná –, é indicado ao então Secretário da

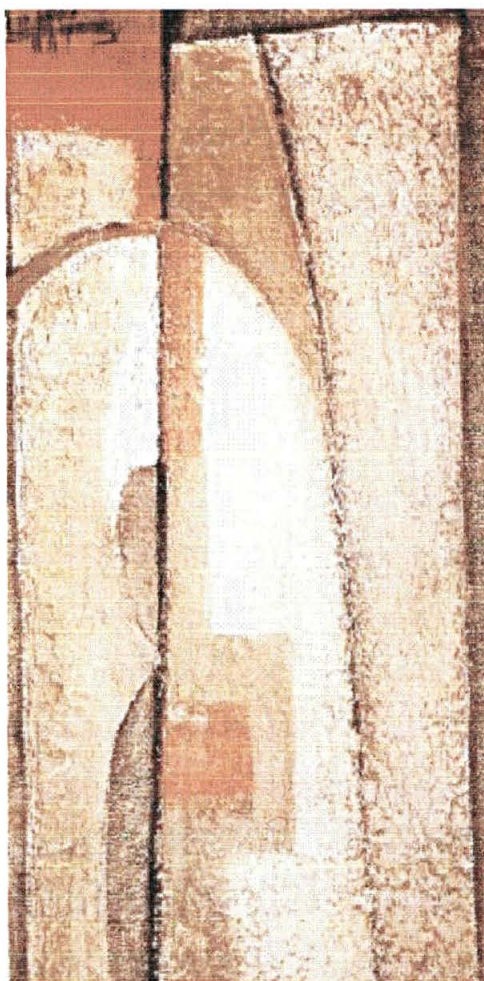
Educação do governo Ney Braga, Mário Braga Ramos, para assumir a diretoria do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura (DC da SEC)⁵⁵. De 1961 a 1969, atravessando os governos de Ney Braga e Paulo Pimentel portanto, Ennio executaria efetivamente o projeto de institucionalização da arte moderna no Paraná, inicialmente com notável incentivo às manifestações abstracionistas, mormente o tal informalismo. Para tanto contaria com o apoio de nomes como o do crítico Eduardo Virmond e o do artista (abstracionista) e amigo Fernando Velloso, que de 1961 a 1969 ocuparia a chefia da Divisão de Planejamento e Promoções Culturais (DPPC), do Departamento de Cultura.

Desde o início da gestão de Ennio Marques ficou bastante claro que o principal objetivo do Departamento de Cultura, com respeito à organização dos Salões Paranaenses, era o de possibilitar que o evento se constituísse no “reflexo da atual produção artística do país”⁵⁶, sendo que para tanto foram convidados toda uma série de renomados artistas, críticos e historiadores da arte do Brasil (todos ligados às diversas manifestações da arte moderna) para comporem o corpo de júri de cada Salão, entre os quais destacam-se os nomes dos teóricos Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Walter Zanini, José Roberto Teixeira Leite, Lourival Gomes Machado, Mário Barata, Geraldo Ferraz, Clarival do Prado Valladares e dos artistas Arcângelo Ianelli e Ivan Serpa (JUSTINO, 1995: 262-270). Destarte, uma vez que, por um conjunto complexo de condições históricas, em inícios dos anos sessenta toda uma infinidade de manifestações não-figurativas conquista elevados índices de consagração (simbólica, econômica e institucional) nos grandes circuitos da arte contemporânea nacional e internacional, não seria de todo absurdo esperar, através da atuação de júris envolvidos com algumas das mais recentes discussões artísticas inclusive mundiais, que os Salões Paranaenses desses tempos de fato “refletissem” certos traços “mais recentes” das artes plásticas como, por exemplo, a tendência à abstração “informal”⁵⁷.

⁵⁵ Segundo a memória do próprio Ennio, sua indicação ao cargo foi feita por Fernando Pessoa Ferreira, jornalista e diretor do Teatro Guaíra (Gravando: Ennio Marques Ferreira. *EP*, 02/09/84). Já conforme o primo de Ennio, o crítico de arte e então diretor do Museu de Arte do Paraná, Eduardo Rocha Virmond, a indicação de Ennio teria sido levada a cabo por algumas pessoas, entre as quais (e, sobretudo) o próprio Virmond (LEÃO, 2002: 79).

⁵⁶ Ennio em Salão do Paraná na berlinda. *DP*, 16/12/62.

⁵⁷ Se não é hegemônico, o fenômeno ao menos é internacional. 1961 é o ano de publicação de *Pintura Modernista*, âncora do esteticismo, escrito pelo crítico norte-americano Clement GREENBERG (1997). Na Europa, em 1957 e 1959 respectivamente, Eduardo CIRLOT escreve *El*



11 Fernando Velloso. **Composição em castanho**. 1962. Óleo sobre tela. 80 x 40 cm. Acervo UFPR.

A não-figuração, que já é predominante no Salão de 1961, consagra-se em definitivo nos Salões seguintes, em 1962 e 1963, com artistas como João Osório Brzezinski, Antonio Arney, Fernando Calderari, Helena Wong, Fernando Velloso (**reprodução 11**), Jorge Sade, Waldemar Roza, Ianelli, Tomie Ohtake e Tikashi Fukushima, gerando reações agressivas de alguns artistas “figurativos” locais como Paul Garfunkel, Miguel Bakun, Jair Mendes, Nilo Previdi, René Bittencourt, Luiz Carlos de Andrade Lima (**reprodução 12**) e Leonor Botteri. O avanço abstrato era tão evidente no Estado que já em 1961

Garfunkel, usando uma expressão de Botteri, acusa o júri do Salão

Paranaense de favorecimento aos “imperativos da ditadura abstracionista”⁵⁸. O próprio Garfunkel, aliás, afirmaria mais tarde que o Salão Paranaense foi marcado

arte otro e informalismo, verdadeiros manifestos da abstração. A teoria da *Obra aberta*, escrita pelo semioticista italiano Umberto ECO (1962) e que nas artes plásticas representava-se justamente pelo informalismo, torna-se coqueluche, inclusive no Brasil, com visitas frequentes do pensador italiano ao país, ciceronianas pelos irmãos Campos. O estruturalismo nas ciências humanas, com Levi-Strauss e Roland Barthes, está no seu apogeu. No mercado internacional de arte as pinturas de Jackson Pollock – o principal representante do expressionismo abstrato – tornam-se investimentos reais: em 1950, um “Pollock” vendia-se nas galerias nova-iorquinas pelo valor de US\$2.350,00; em 1957 sob um aumento de quase 1.300% vendia-se na faixa dos US\$30.000,00 chegando, por fim, no ano de 1961, ao exorbitante valor de US\$100.000,00 (até 1955, um “Matisse” não passava de 75 mil dólares; obras de Kandinsky, Klee e Léger, de oito a dez mil dólares) (FRASCINA, 1998: 128). O próprio Loio-Pérsio, a essa altura atuando no eixo Rio / São Paulo, já conquistava considerável destaque nos grandes centros, destaque esse que bem pode aqui nos servir como espécie de indicador do alto grau de consagração institucional e de dotação orçamentária da voga abstrata. Em 1959 e 1961, Loio participa das Bienais de São Paulo, em 1960 expõe individualmente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) para logo em seguida ser escolhido para participar de três dos maiores eventos artísticos mundiais: a Bienal Internacional de Veneza, a Bienal Internacional de Paris e a mostra coletiva de arte contemporânea a ser realizada num dos maiores e mais poderosos museus do planeta, o Guggenheim, de Nova York (BAPTISTA, 1999).

⁵⁸ GARFUNKEL, Paul. Piedade para os jovens pintores. *EP*, 07/12/61.

em sua história por dois grupos acadêmicos: o primeiro, dos anos cinquentas, “e outro mais jovem, que fazia boa pintura e depois virou moderno, [e que] começou



12 Luiz C. A. Lima. **Composição III**. 1963.
Gravura em metal. 21 x 17 cm. Acervo MAC-PR.

a imitar tudo o que se fazia lá fora – cubismo, abstracionismo” (JUSTINO, 1995: 17). Difundem-se no Paraná, assim, as contendas estéticas e políticas entre figurativos e abstratos. As agressões, de parte a parte, se tornam públicas e recíprocas.

O então diretor do Museu de Arte do Paraná e conhecido intelectual paranaense da época, Eduardo Rocha Virmond, comenta a agressão que o ainda diretor do Centro de Gravura do Paraná, Nilo Previdi, promoveu na abertura da exposição das obras de Franz Krajcberg, artista de porte internacional e à época tido como representante da arte informal:

Não era tudo abstrato, era abstratizante, e o pessoal, a turma do Previdi foi à exposição dele e virou os quadros de cabeça para baixo. E eu denuncie isso como sendo um movimento reacionário, cafajeste, compreende? Que desprestigiava um avanço na pintura, e defendi Krajcberg. Quem ficou do meu lado, entre os pintores, foram pouquíssimos. (...) Acho que eles eram indignos de representarem qualquer coisa em relação à arte, por estarem fazendo justamente o que fizeram na França quando começaram a ver os impressionistas, em 1890. (...) Eles jogavam fora, cuspiam, faziam o diabo. E aqui eles fizeram a mesma coisa, se apresentando como arte moderna. Ele (Nilo Previdi), o (Luiz Carlos de Andrade) Lima, o René (Bittencourt), foram lá para destruir a exposição, fizeram protesto e tudo. E eu fui defensor do Krajcberg e até hoje ele menciona isso⁵⁹.

⁵⁹ Virmond, em entrevista inédita (digit. 10 maio 2001) realizada com Geraldo Leão e que me foi gentilmente cedida.

Adesão cega ao modismo estrangeiro, imposição de uma política cultural tendenciosa, elitismo provincianamente esnobe e uma funesta alienação política eram as acusações mais freqüentes que se lançavam sobre os “abstratos”. Num teor bastante próximo do Manifesto do CPC (escrito por Carlos Estevão Martins), o escritor Walmor Marcelino trovejava seu marxismo ortodoxo pelos jornais da época. Vale a pena a longa citação.

O Salão Paranaense de Belas Artes deste ano representa o coroamento das atividades de um grupo de críticos e intelectuais que, através de suas vinculações com artistas e intelectuais de São Paulo e Guanabara, resolveram dividir, entre amigos, os prêmios instituídos pelo Governo do Paraná para aquela mostra. Reflete, como já dissemos ontem, a tragédia cultural que sofre o Estado do Paraná. (...)

Então, em determinado momento de nossa evolução social, os borradores e seus amigos, podemos situar nos anos de 1960-1961, apossam-se do comando cultural deste Estado, pondo e dispondo uma política cultural ao seu bel-prazer. Corre boca-a-boca o slogan oficial: “Quem não for abstrato não recebe prêmio e, o que é pior, nem entra no Salão de Belas-Artes”. (...) Vários artistas de valor vêm sendo sacrificados por esta política de rendas e alfaías, transformando ainda mais as artes plásticas em deleite de uma minoria pedante e de privilégio cultural daqueles que têm na arte motivo de “rendez-vous” cultural, a que não pode faltar o bom uísque escocês. (...)

Para defenderem as suas posições, os intelectuais autores das deformações culturais recorrem às bienais de São Paulo, de Veneza e Paris. Esquecem-se de que as alienações dos artistas dos países desenvolvidos, ainda que não reflitam as dificuldades de grande parte das populações, pelo menos brotam de estágios mais avançados da sociedade humana; a presença de países subdesenvolvidos nesses certames se divide em duas partes: os “universais”, que vivem com Pangloss o melhor dos mundos e dedicam abstrações aos seus compradores privilegiados, e os conscientes, que refletem a vida e a alma de seu povo. Para exemplificar, logo depois de algumas requintadas exposições abstratas oficializadas, inaugurou-se em Curitiba a mostra de artistas mexicanos: o povo mostrou suas preferências, apesar da pequena publicidade; o confronto ia do trágico ao ridículo.

Sabemos que a arte é um meio de comunicação entre homens. O que podem comunicar os burros, cretinos e alienados? Nada, absolutamente

nada! E aí vem o sr. Gottlieb (vencedor da última Bienal de São Paulo) e diz, enfático: "pinto apenas para algumas pessoas que me entendem..." É de se perguntar ao cidadão: e por que não guarda para os seus amigos? E que têm que ver os governos com as suas personalíssimas produções, para oficializá-las? Acontece que vivemos num país em que o analfabetismo é uma tragédia (não uma preguiça ou uma incapacidade, senhores), em que a fome é uma desgraça, em que a mortalidade infantil é um horror; país em que falta pão e leite e frutas, e comida mesmo, na mesa de 70 por cento da população... O artista tem opção perante a vida e a realiza em qualquer parte do mundo; ninguém o impede de seguir seus caminhos, mas não se exija, sequer se admita que um governo transforme as preferências pessoais de qualquer alienado em arte patrocinada oficialmente, a não ser que os objetivos desse governo sejam exatamente fixar privilégios de grupos sociais⁶⁰.

Pelo ar, e pelos jornais, alimentava-se a polêmica. A resposta de Ennio Marques chega em pouquíssimo tempo:

Lamento que a maioria dos que escreveram sobre o Salão, com o pretexto de atingir a estrutura oficial, está movendo, talvez deliberadamente, uma insidiosa campanha de desmoralização dos nossos artistas (...). Alguns intelectuais, bitolados por uma radicalização sem nenhum sentido, se aliaram a uns poucos acadêmicos nessa campanha nada construtiva (...). Acusam de inconseqüente a arte por eles chamada de "alienada", isto é, aquela que foge da linha rígida seguida pelos sectários da esquerda. As artes plásticas deveriam ser "engajadas", precisariam conter aquilo que subjetivamente seria uma "mensagem". (...) Continuo a afirmar que o artista pode ter ideologias as mais contraditórias, pois desse aspecto independe o seu desenvolvimento técnico e artístico. Seria um absurdo apreciar uma obra de arte, condicionando-a "a priori" ao engajamento ideológico ou até moral de seu criador⁶¹.

⁶⁰ MARCELINO, Walmor, O Salão de Belas Artes. *O Esportivo*, 05/12/1963. Surgem aí algumas das premissas básicas da retórica do nacional-popular: a crença no etapismo progressista, o nacionalismo anticolonialista, o antielitismo e o entendimento do povo como entidade materialmente desfavorecida, mas espiritualmente evoluída, justa, trabalhadora. Os nacionalistas-populares, segundo Ridenti, "vinculavam o progresso técnico com a 'libertação popular'". Esta era, muitas vezes, entendida como superação do imperialismo norte-americano" (RIDENTI, 1993: 79). De acordo com H. B. de Hollanda, no período que vai de cerca 1960-65 o engajamento cultural aparece imbricado com a militância política, algo perceptível, como exemplos, em Walmor e Previdi (HOLLANDA, 1980: 15). Sobre Walmor, cf. também HELLER, 1988: 473.

⁶¹ FERREIRA, Ennio Marques. *EP*, 21/12/1963,

O predomínio oficial da abstração no Paraná, entretanto, apesar do aparente estímulo da voga não-figurativa nacional e internacional, ganhava nesse Estado uma aparência mais rígida (e, portanto, mais típica) do que em outros ambientes culturais. Graças a uma certa carência de pluralidade na constituição dos canais de consagração do meio artístico local⁶², o favorecimento à tendência abstrata no Paraná ostentava contornos hiperbólicos e singulares. Se a voga não-figurativa, muitas vezes mal compreendida, conquistava nos grandes circuitos de arte uma posição de destaque por volta de 1960, isso de forma alguma caracterizava qualquer espécie de hegemonia poética nesses meios. Desse modo, e como já foi dito, se por volta de 1963, por exemplo, em São Paulo, e sobretudo no Rio de Janeiro, a *diversidade* estético-ideológica já era uma marca do período (indo dos CPCs ao tachismo, passando tanto pela *Otra Figuración*, quanto por Oitica), no Paraná, a crer de um lado no teor dos posicionamentos dos debates divulgados pela imprensa e, de outro, nas premiações dos Salões Paranaenses, essa diversidade parecia comprometida (o que talvez ajudasse a compreender a violência das reações frente às decisões do Salão Paranaense, isso sem contar – o que é fundamental – a provável disseminação local de uma certa mentalidade conservadora).

Portanto, a crer nas palavras do próprio Ennio Marques, a interpretação da arte paranaense desses tempos depende menos da consideração do predomínio abstrato do que propriamente da consideração do predomínio de uma mentalidade mais tradicional e avessa a mudanças.

Realmente era difícil; as condições eram mais restritas em relação a, principalmente, São Paulo e Rio. O público aqui [em Curitiba] tinha uma certa dificuldade para absorver as novas tendências da arte mundial. Ele sempre foi mais voltado para as coisas mais acadêmicas. Foi um trabalho do Estado, da Prefeitura, para acabar com essa má tendência da cultura, para mostrar que existiam outras coisas, outras formas de criação do artista. Eu acho que o curitibano com isso abriu a cabeça, não peio meu trabalho apenas, mas eu fiz parte de um conjunto de

⁶² Uma vez que o Salão Paranaense praticamente detinha o monopólio desta função.

condições que propiciou ao público curitibano conhecer mais coisas⁶³.

O “predomínio abstrato”, assim sendo, não deve ser visto de forma ingênua como resultado de uma imposição vertical e oficiosa, como simples privilégio deliberado a essa ou aquela espécie de produção artística, mas como a consequência mais abrangente das estratégias de uma política cultural decidida a expor o meio artístico paranaense ao diálogo com as discussões e produções estético-ideológicas vigentes em outros lugares, sobretudo daqueles àquela altura mais afeitos aos debates da arte moderna, como Rio, São Paulo ou Belo Horizonte.

De maneira curiosa, talvez a maior prova dessa estratégia resida justamente no fato de que, uma vez arrefecidas as discussões iniciais norteadas pela aporia “figuração” *versus* “abstração” – e uma vez solidificado em definitivo o processo de consagração oficial especificamente moderno –, passam então a despontar nos próximos Salões Paranaenses toda uma série diversificada de manifestações artísticas de fato bastante próximas das produções de outros centros artísticos importantes⁶⁴. Alguns importantes artistas do resto do país, inclusive, passam pelo aval dos próximos Salões Paranaenses, demonstrando um certo grau de amadurecimento e mesmo de reconhecimento do evento, uma vez que até bem pouco tempo o espaço do Salão era explorado exclusivamente por artistas locais⁶⁵.

Esse período inicial de combate, consolidação e prestígio de uma política cultural voltada à arte moderna, portanto – uma vez que acaba por efetivar o projeto de “abertura cultural” das artes plásticas paranaenses –, é resgatado pela memória, inclusive pela memória política do Estado, como sendo uma espécie de

⁶³ FERREIRA, Ennio Marques. Depoimento. In: *Memória da Curitiba urbana*. Curitiba: IPPUC, 1991. v. 7, p. 160.

⁶⁴ A pesquisadora Maria José Justino descreve rapidamente alguns sintomas dessa diversidade: “No Salão Paranaense, as linguagens parecem recorrer ao metafórico, ao jogo entre pesquisa puramente formal (Op Art) e formas mais engajadas. Gerchman e Antonio Manuel (um contraponto com a gravura engajada sobre o movimento estudantil de 68) convivem com a linguagem de Hisao Ohara – *Espaço I* –, que explora os efeitos visuais da Op Art. A escultura primitiva de Lafaete Rocha parece olhar indiferente para os desenhos eruditos de Yukata Toyota” (JUSTINO, 1995: 20).

⁶⁵ O primeiro Salão Paranaense a não contar com maioria de artistas premiados representantes do Paraná foi justamente o primeiro realizado sob a administração de Ennio Marques, o Salão de 1961, onde dos 21 premiados apenas 10 eram “paranaenses”. A partir de 1964, praticamente todos os Salões subseqüentes (à exceção dos de 1970 e 1976) tiveram maioria dos premiados entre artistas “não-paranaenses”.

época de desbravo. Segundo o próprio Ney Braga, por exemplo:

No governo do Estado, notadamente na primeira gestão, dei apoio ao teatro, à música, às *artes plásticas*. Fico feliz em ver que esse apoio até hoje é lembrado pelos artistas, que afirmam ter havido, naquela época, um processo de valorização cultural de Curitiba e do Paraná. Curitiba se transformou em centro cultural *respeitado em todo país* (BRAGA, 1996: 256 – grifos meus).

Dessa forma, quando chegamos à metade final da década de 60, o Salão Paranaense já se encontra – dentro de suas possibilidades – de certa forma mais permeável às discussões da cultura artística de Rio ou São Paulo. Digo “dentro de suas possibilidades” porque, como já foi dito, uma parcela significativa das vanguardas brasileiras lutava a essa altura por libertar a arte da contínua institucionalização cultural causada por entidades como o museu, a Bienal e, inclusive, o *salão*. E isso sem contar que apesar de todo o processo de transformação na cultura artística do Paraná, o nível do poder de consagração do Salão Paranaense ainda dependia, mesmo que indiretamente, da formação de um corpo de júri baseado em nomes *nacionais*, e não locais, o que podia acarretar na *aceitação*, mas não necessariamente na *compreensão* de certas poéticas selecionadas e premiadas.

De qualquer maneira, é em boa medida graças a essa possibilidade de contato com os novos problemas da arte que uma parcela (pequena) de artistas e intelectuais paranaenses se mostra mais disposta a reavaliar os limites tradicionais que separam o mundo autônomo da obra do mundo cotidiano.

Nesse sentido, e para melhorar a argumentação, é provável que o caso do artista, professor e administrador cultural João Osório Brzezinski seja, aqui, bastante esclarecedor. No que se refere à consagração institucional, por exemplo, João Osório, ainda bastante jovem (Castro – PR, 1941), é o artista do Paraná mais prestigiado da década: só no Salão Paranaense ele é o artista mais premiado nos 58 anos que perfazem toda a história do evento, com 10 premiações num total de 11 participações⁶⁶. Some-se a isso as suas duas

⁶⁶ As dez premiações foram acumuladas em sete anos, uma vez que era possível acumular até três prêmios numa única edição do salão, embora isso fosse razoavelmente incomum. Em número de edições diferentes com premiação os maiores contemplados foram Nilo Previdi e Miguel Bakun,

presenças consecutivas nas Bienais de São Paulo (1965 e 1969), além de toda uma série também evidente de premiações expressivas à época. Já em termos de reconhecimento, e como voltarei a afirmar mais à frente, João Osório é considerado, nas palavras de Walter Zanini, “a personalidade paranaense mais afirmada de sua geração”⁶⁷. Brzezinski é nomeado representante local da Associação Internacional dos Artistas Plásticos – órgão da UNESCO – (1969)⁶⁸, transforma-se em verbetes de enciclopédia e dicionários especializados, assume a direção da Casa Alfredo Andersen (1971-1977), substitui Guido Viaro como professor da EMBAP-PR (1968), abre exposições com centenas de pessoas e várias celebridades⁶⁹, cria monumentos oficiais, aparece na TV; torna-se, enfim, num artista badalado pelo meio.

Creio ser, entretanto, principalmente em função de suas posições artísticas que João Osório mereça destaque. O nome do artista, durante a primeira metade dos anos sessenta, despontou, inclusive nacionalmente, atrelado à abstração “informal”. A partir de 1965 surgem em suas obras algumas colagens com estopas e em seguida (1966-67) com tecidos estampados, tudo anexado sobre o “fundo” da tela. Em outros trabalhos, João Osório incorpora frases e letras à pintura, sendo o primeiro artista paranaense a abrir o espaço da obra à fusão entre elementos verbo-visuais. Na sequência, fundindo representações pictóricas e palavras, tem seu nome atrelado à “nova-figuração”, chegando inclusive, em 1969, a eliminar por completo o suporte da pintura ao criar seus *Objetos caipiras* – colagens tridimensionais de utensílios plásticos, cotidianos e industrializados que serão analisados mais à frente. Essa paulatina aceitação da interferência de aspectos ordinários no mundo da arte – sem, no entanto admitir um simples “retorno” à figuração tradicional – pode ser interpretada também como um índice

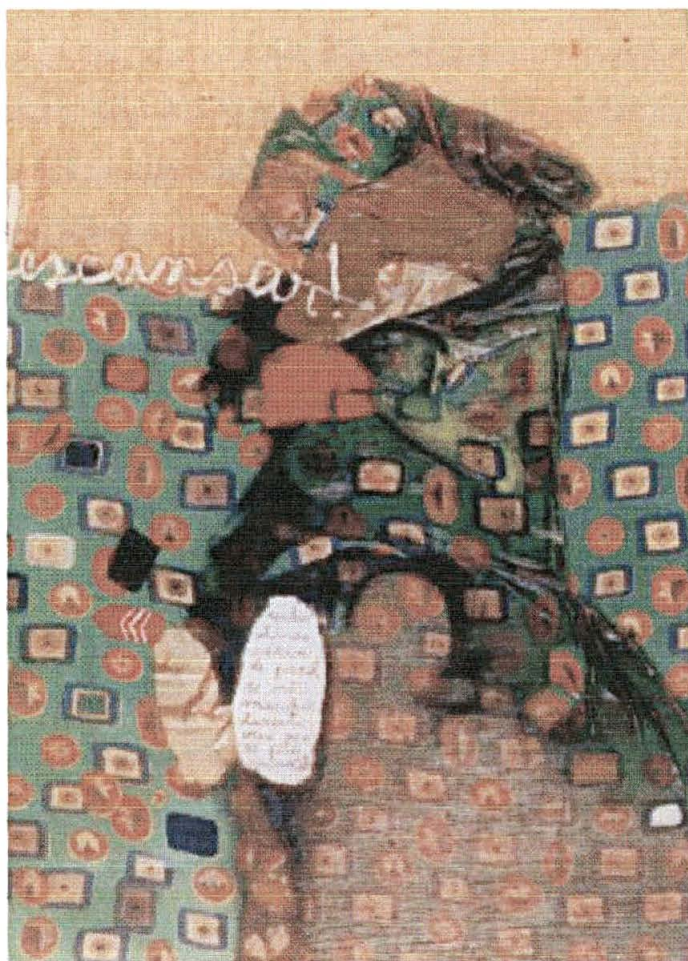
ambos sendo laureados por 9 vezes, ao passo que em número de participações o recordista absoluto é Mário Rubinski, com 29, ao longo de trinta anos (de 1957 a 1987), não tendo participado apenas do Salão de 1970, e tendo sido premiado num total de 8 vezes. Dados retirados de duas publicações: JUSTINO, 1995 e *Paranaenses mais premiados nas quarenta e duas edições do salão paranaense*. Curitiba: Museu Guido Viaro, de 18 nov. a 31 dez. 1986. Catálogo de exposição.

⁶⁷ ZANINI, Walter. *II Exposição Jovem Arte Contemporânea*. Catálogo de exposição, MAC-USP, São Paulo p. 03-04. Diferencio aqui, e provisoriamente, *reconhecimento* de *consagração institucional* justamente porque, durante esses tempos, alguns artistas (como Oiticica, por exemplo) conquistaram um certo grau de *reconhecimento* entre especialistas (como Mário Pedrosa ou Ferreira Gullar, ou mesmo entre os pares como vários dos artistas da *Nova Objetividade Brasileira*) precisamente pela *oposição* à *consagração institucional*, esta vinculada às premiações e participações fomentadas por entidades culturais de prestígio.

⁶⁸ EP, 12/01/69.

⁶⁹ GP, 07/03/68; EP, 07/03/68; DP, 07/03/68.

das transformações da cultura artística paranaense ao longo da década, e carrega aqui especial interesse à argumentação. Como já se disse, essa espécie



13 João Osório Brzezinski. **Quintal de parada**. 1967. Mista sobre tela. 145 x 115 cm.

de religação, em diversas ocasiões, também podia ser sentida em partes da produção artística de Rio e São Paulo; e como também se afirmou, seria justamente o desejo de reduzir as distâncias entre o estético e o heteróclito que fez surgir os primeiros comentários aos problemas políticos e sociais que então afligiam a sociedade brasileira.

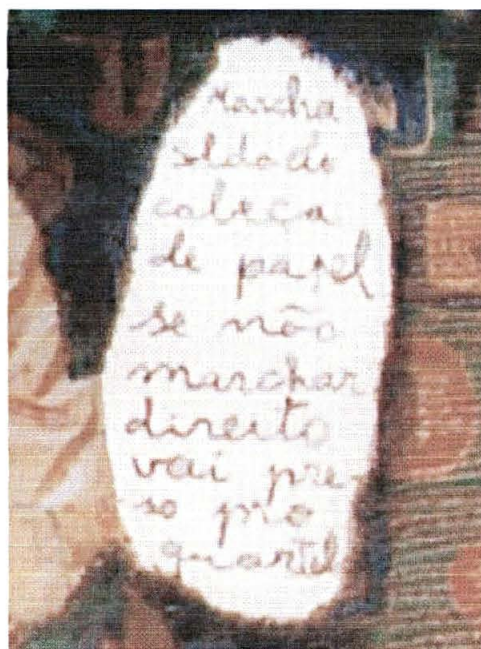
O silêncio do meio artístico paranaense em

face dos problemas específicos da ditadura é um fato⁷⁰. Todavia, justamente em Curitiba, através da produção de João Osório, seria elaborada uma das primeiras obras do país a se referir diretamente a esses problemas: *Quintal de parada*, de 1967 (**reprodução 13**). A obra, que é um arranjo de estampados e estopa

⁷⁰ O apoio que o governador Ney Braga e os principais políticos paranaenses davam ao regime militar talvez ajude a entender não só o posicionamento que o Paraná manteve frente aos acontecimentos do país, mas também a aparente tranquilidade inicial que se refletiu na cultura local. "Na ocasião, os dirigentes da política cultural de Curitiba não conflitavam, do mesmo modo que os artistas e a população de Curitiba não tinham o apelo popular de uma Rio ou São Paulo" (JUSTINO, 1995: 18). E realmente, em função do alinhamento da política local ao Regime, do apoio concedido às vertentes "modernas" pela política cultural do Departamento de Cultura, da "censura mais branda" (conforme Rettamozo), do arrefecimento do engajamento de alguns artistas paranaenses – agora tidos como "ultrapassados" –, da carência de movimentos sociais de apelo revolucionário e, sobretudo, em função de um certo predomínio inicial das tendências não-figurativas, praticamente inexistem, durante os anos sessenta, produções artísticas paranaenses dispostas a criticar abertamente os governos militares, embora, como se sabe, esse não tenha sido um projeto perseguido, em linhas gerais, por artistas plásticos de qualquer parte.

dobrados, colados e re-trabalhados, ao fazer uso da metáfora, conta com as seguintes inscrições ao longo de sua superfície: um grande imperativo: “descansar!” – palavra de ordem típica das formações de soldados – e uma significativa estrofe da conhecida cantiga infantil *Marcha soldado*, que nos idos de 1967 ganhava outras conotações: “marcha soldado / cabeça de papel / se não marchar direito / vai, preso, pro quartel” (**reproduções 14 e 15**).

Curiosamente – e daí podemos aferir, simultaneamente, tanto a fragilidade arregimentadora das obras de arte (plásticas) quanto o livre trânsito dessas produções –, uma grande foto de *Quintal de parada* é publicada em matéria nacional de enaltecimento à arte paranaense numa revista de grande circulação como a *Cruzeiro*, exatamente às vésperas do AI-5⁷¹.



14 e 15 João Osório Brzezinski. **Quintal de parada**. 1967. (Detalhes).

Contudo, apesar da singularidade de obras como essa, e mesmo da exemplaridade de posicionamentos como os de João Osório, sustento que não é possível interpretar casos como esses – em que uma série de situações leva o artista a comentar certos domínios que tradicionalmente, enquanto arte, não pertenceriam à sua alçada específica de julgamento – se não considerarmos tanto

⁷¹ TÁVORA, Araken. As novas cores do Paraná – vindas do sul, uma arte surpreende a crítica. *Cruzeiro*, 12/12/68. O AI-5 é confirmado no dia seguinte, em 13 de dezembro de 1968. Lê-se na matéria: “De repente, o Brasil começa a tomar conhecimento do desenvolvimento cultural do Paraná, cujo governo estimula a cultura com a mesma tenacidade com que realiza as obras públicas”.

as contingências estético-ideológicas que admitem, por exemplo, a religação entre arte e vida, quanto aquelas contingências históricas mais gerais (culturais, sociais, econômicas, políticas e institucionais) que criam as condições de possibilidade dentro das quais os artistas (e não só eles) atuarão. Assim sendo, para melhor compreender certas particularidades das obras que serão analisadas nos próximos capítulos, é preciso reiterar, desde já, que todas as obras abordadas pertencem a artistas brasileiros que se mostraram – justamente através de suas produções – sensíveis a diversos dos conflitos mais gerais que atravessavam o país entre fins dos anos sessenta e início dos anos setenta; bem como afirmar que todas essas obras foram enviadas, selecionadas e, na sua maioria, premiadas em algumas edições do Salão Paranaense, e que, portanto, são sintomáticas não somente de certos aspectos da produção artística brasileira do período, mas sobretudo das transformações efetivadas na cultura artística paranaense dos anos sessenta, bem como da “abertura” conquistada pelo projeto “modernizador” da política cultural local.

Por esses motivos, gostaria que se entendessem essas obras, de um lado, como objetos artísticos que denunciam os limites da contestação em arte justamente ao denunciar o próprio modelo de um salão, e de outro, como manifestações efetivas de um ambiente cultural paranaense que se renovava – numa transformação, talvez, sem precedentes.

2. MOVIMENTO ESTUDANTIL

a. Da convulsão ao silêncio: 1968 e um Salão de arte

Mil novecentos e sessenta e oito!

Ao longo de pouco mais de um mês de exposição, 925 pessoas se deram ao trabalho de assinar o livro de visitas do Salão Paranaense de 1968, que naquele ano, como desde 1954, ocorria na Biblioteca Pública do Paraná (JUSTINO, 1995: 270). Descontando-se os domingos, o evento abriu-se ao público por cerca de trinta e cinco dias. Se considerarmos, por pura ironia, os préstimos da estatística, teremos uma média de visitação diária de pouco mais de vinte e seis pessoas, ou seja, de apenas três assinaturas por hora. Tais considerações, é claro, são caricatas, mas permitem algumas comparações curiosas. No mesmo ano, eventos artístico-televisivos como *Esta noite se improvisa* – programa musical de alcance nacional – conseguiam, em cerca de duas horas de transmissão, alcançar mais de 400 mil aparelhos de televisão, com 41 pontos de audiência de um total de cerca de um milhão de unidades familiares com TV (NAPOLITANO, 2001b: 119-120). Num mesmo intervalo de tempo – cerca de duas horas – um show musical a preços módicos colocava 40 mil pessoas num grande estádio de futebol e, com ingressos menos acessíveis, muitas centenas de espectadores nos maiores teatros de elite do país. É evidente que a cada televisor ligado devem existir, em média, mais do que um espectador correspondente, assim como a cada assinatura do livro de visitas deve existir outro tanto de espectadores ocultos, ainda mais quando a exposição ocorre num espaço de utilidade pública como o da maior Biblioteca do Estado. Nenhuma dessas considerações, entretanto, ameniza tais diferenças de público, ainda mais quando sabemos que a maior quantidade de visitantes a uma exposição de arte aparece somente naquele ritual de abertura conhecido como vernissage, onde o tumulto, os reencontros, a bebida, os canapés e, em alguns casos, a presença pessoal como forma de distinção social não propiciam um ambiente transparente a reflexões mais profundas sobre o ato estético. Mesmo assim o número de pessoas que apuseram suas assinaturas no registro do Salão deste ano era o maior dos últimos dez anos, a contar do tempo em que, em meados da década de 50, o evento chegava a ultrapassar a marca de 1.500, 1.700 assinaturas por tempo de exposição.

Apesar disso, em detrimento dos números e em comparação ao passado próximo do evento, o Salão Paranaense de 1968 foi, digamos, silencioso. Quase nada se comentou sobre ele. Nada de anormal, nenhum debate nos jornais sobre as decisões do júri, nenhuma exclamação elogiosa, tampouco qualquer detração pública, como já ocorrera tantas vezes. Se houveram divergências ou polêmicas, largaram-se, por certo, ao plano privado, ou no máximo a algum plano sem registros como as conversas de bar ou as salas de aula. Nada relevante a não ser o silêncio, o que por si só, já nos diz muito. Quando, no dia 19 de dezembro, o Salão abriu suas portas, completando assim vinte cinco anos de atividade, o país sofria já há seis dias, ainda atônito, os efeitos do Ato Institucional número cinco – o AI-5⁷².

Já no dia doze, numa quinta-feira à noite, diversas redações de jornal, rádio e televisão do país foram invadidas por censores e soldados do exército (MARCONI, 1980). O controle da opinião pública era peça fundamental da ação militar naquele momento. Não certamente pela necessidade de qualquer tipo de aliciamento das massas, pois estratégias populistas como essa não ocupavam espaço no repertório político de um governo que parecia não precisar da aprovação popular para poder governar, mas simplesmente pela maximização da capacidade repressora naquele momento estratégico, de “golpe dentro do golpe” como se cristalizou denominar. A partir de então o arbítrio e a violência se institucionalizavam enquanto práticas constantes, quase rotineiras, especialmente nas prisões militares, onde a tortura transformava-se de ato de exceção a “método”. No dia treze, o fatídico, agentes do governo põem em ação a “operação de caça às bruxas”, onde a prisão de figuras públicas como o ex-presidente Juscelino Kubitschek já dava mostras “de que ninguém estaria a salvo da caçada” (VENTURA, 1988: 291-292). No plano político o Ato dava plenos poderes ao Executivo, viabilizava o fechamento do Congresso, permitia a intervenção nos Estados e Municípios, admitia a suspensão dos direitos políticos de qualquer cidadão, legitimava a cassação de mandatos e suspendia, inumanamente, o habeas corpus: era o enrijecimento definitivo dos contornos repressivos do regime militar. A censura imposta à grande imprensa e o controle sobre a circulação de idéias e notícias convertia uma via potencial de esclarecimento e informação

⁷² 19 de dezembro é também data comemorativa da emancipação política do Estado do Paraná.

numa via de frouxidão e languidez da opinião pública. O momento era de apreensão, de falta de notícias e de incertezas. O tempo estava, realmente, propenso ao silêncio.

Entretanto, o ano de 1968, encerrado naquele 13 de dezembro, não foi, como se sabe, um ano silencioso. A juventude classe média e universitária, sobretudo em sua fração mais politizada e militante, chegou a incomodar o regime. Enquanto consumidores potenciais esses jovens conseguiam, já há um certo tempo, manter viva a chama de um mercado cultural de bens de protesto onde Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e Geraldo Vandré despontavam como ídolos. Os festivais de música, que deviam parte de seu sucesso à televisão, eram, sob esse ângulo, arena privilegiada e fundamental. Em meios mais restritos como o teatro e o cinema de vanguarda despontavam figuras combativas e contraditórias como Zé Celso (*Roda viva*) e Glauber Rocha (*Terra em transe*), cujo consumo fechava-se em circuitos mais intelectualizados (MOSTAÇO, 1982). Surge o Tropicalismo como crise das manobras tradicionais de engajamento, como revisão do lugar da cultura na sociedade brasileira, inserção no mercado e transformação das sensibilidades numa ambigüidade crítica: ao invés do mero recuo em função da transparência da mensagem (o nacional-popular), a recolocação de seus termos no quadro maior das novas estruturas de mercado (FAVARETTO, 1996; NAPOLITANO, 2001b: 233-286). Nas universidades liam-se Marx, Lênin, Mao, Lukács e Marcuse. Nas livrarias, em sua primeira edição em português, surgia *O capital*, publicado audaciosamente na íntegra pela Revista Civilização Brasileira, então o maior veículo aglutinador da intelectualidade de esquerda e onde colaboravam nomes como Ferreira Gullar, Paulo Francis, Fernando Henrique Cardoso, Leandro Konder e Nelson Werneck Sodrê. Na literatura o grupo de vanguarda Poema-Processo realiza o “poema coletivo”, espécie de *happening* de protesto onde vários livros são queimados e picotados; surge o “poema comestível” (MORAIS, 1995: 305; HOLLANDA, 1980). Nas artes plásticas, o conceito de participação, em seu duplo juízo, estético e político, é fundamental para compreender, por exemplo, algo como *Apocalipopótese*, acontecimento de rua, coordenado por Hélio Oiticica que comportava simultaneamente a noção poética fenomenológica de participação do

espectador e a noção de participação e engajamento político⁷³. Um belo exemplo dessa conjugação ocorreu na intervenção do artista Antonio Manuel, que espalhava pela rua suas *Urnas quentes* (caixas hermeticamente fechadas contendo frases e imagens sobre a violência da ditadura em seu interior) e pedia aos transeuntes para arreventá-las a machadadas. Fervilhava o sentido político.

O efeito social mais visível provocado pela natural politização de uma juventude de esquerda “numerosa a ponto de formar um bom mercado” (SCHWARZ, 1978: 62) e pelo recrudescimento contínuo da brutalidade policial do regime, especialmente durante o ano de 1968, foi uma seqüência inacreditável de manifestações de protesto, algumas mais pacíficas, outras bastante violentas.

Testar os limites da ação permitida torna-se uma rotina comum aos membros das oposições intelectualizadas: o que se pode escrever em uma coluna de jornal, o que se pode compor e cantar, o que se pode encenar ou ensinar sem atrair represálias pessoais; que grau de repressão enfrentará o protesto público – o panfleto, a assembléia, a passeata, o comício, a manifestação (TAVARES e WEIS, 1998: 330).

Antes mesmo do Maio francês, a morte do secundarista Édson Luís, assassinado pela polícia carioca durante uma pequena passeata, já funcionara como pólvora acesa ao movimento estudantil brasileiro. Quando, naquele momento, 50 mil pessoas acompanharam o enterro do estudante no Rio de Janeiro, pela primeira vez a opinião pública se sensibilizou pela luta da juventude. Uma semana depois, exatamente no dia dois de abril, essa sensibilidade se fortaleceria quando durante a missa de sétimo dia de Édson uma multidão foi encurralada e massacrada pela cavalaria nas escadas da Igreja da Candelária. As agressões, de parte a parte, se vão tornando mais e mais constantes. As agitações estudantis, como um incêndio desvairado ou um cancro contagioso qualquer, se espalham por todo país. Em Fortaleza o Serviço de Informações dos

⁷³ Hélio Oiticica, por exemplo, alertava sobre a premência dessa noção, dizendo que “o que [Ferreira] Gullar chama de participação é no fundo essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo” – catálogo da *Nova objetividade brasileira* (Rio de Janeiro: MAM, 1967). Ainda Oiticica: “Desde as proposições ‘lúdicas’ às do ‘ato’, desde as proposições semânticas da ‘palavra pura’ às da ‘palavra no objeto’, ou às de obras ‘narrativas’ e às de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação” (*Ibidem*).

Estados Unidos é destruído por manifestantes, em Recife cerca de dois mil universitários realizam uma passeata há pouco proibida, em Belém os estudantes são retirados à força da Universidade, em Natal pipocam greves em todas as universidades, enquanto na Bahia um estudante ferido pela polícia revolta a população. Na capital do país, a Universidade de Brasília, ocupada pelos estudantes, é cercada pela polícia. Dois estudantes são baleados em Goiânia e três em Minas Gerais, onde um policial é ferido gravemente por um paralelepípedo e um carro oficial é incendiado. Em junho, dia vinte e seis, no Rio de Janeiro, diversos setores da sociedade civil organizam uma vultuosa demonstração de descontentamento contra a violência do regime, a Passeata dos Cem Mil (VENTURA, 1988: 109-164; MARTINS FILHO, 1987). No Paraná, por sua vez, apesar da aparente sonolência de oposição política reinante num Estado então governado por um costista assumido como Paulo Pimentel, o movimento estudantil também escreveu algumas páginas de efetiva militância: pela derrubada do ensino pago, vários alunos da Universidade Federal do Paraná armados de coquetéis *molotov* e estilingues, enfrentaram as armas e os cavalos da polícia militar, num saldo geral de seis policiais derrubados a pedradas e cinquenta estudantes presos (HAGEMEYER, 1998: 115-116).

A resposta do governo Costa e Silva foi desproporcionalmente violenta. Acuado pelos militares radicais, em represália à decisão do Congresso em proteger o deputado "Marcito" (Márcio Moreira Alves), o presidente da República leva o projeto do Ato Institucional número cinco à votação extraordinária. Com vinte e dois votos a um, o Ato passou a vigorar, previsto inicialmente para durar apenas oito ou nove meses, mas com vigência efetiva de mais de uma década. Durante os próximos dez anos, seis senadores, 110 deputados federais e 161 estaduais, vinte e dois prefeitos e vinte e dois vereadores foram cassados, num universo de mais de mil e seiscentos cidadãos punidos. No campo da produção cultural, a ação da censura foi igualmente nefasta: 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, 100 revistas, 500 letras de música, dezenas de programas de rádio, uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovela; todos parcial ou integralmente vetados (VENTURA, 1988: 263-286). O movimento estudantil, ao menos em seu perfil utópico de revolução coletiva mais ou menos organizada, foi completamente desarticulado. O atônito silêncio inicial, portanto, prevalecia.

Um salão de arte

Por outro lado, se a muda receptividade do Salão Paranaense de 1968 já nadava nas águas turvas desse novo e sombrio panorama, algumas das obras nele expostas ainda guardavam as marcas agitadas do momento anterior. Curiosamente, no dia 11 de dezembro, quando a Gazeta do Povo divulgava, como de costume, em profilática nota os resultados das premiações no Salão daquele ano, um conjunto de três obras igualmente premiadas era, por descuido talvez, simplesmente omitido⁷⁴. Os artistas laureados tiveram seus nomes publicados, e aos primeiros colocados de cada categoria (pintura, escultura, desenho, gravura) publicavam-se também os títulos de suas obras. Tudo rapidamente, em poucas palavras, de modo bem sintético, refletindo quem sabe, naqueles poucos centímetros quadrados de papel jornal, o pequeno espaço que uma exposição de artes plásticas ocupava na vida pública dos leitores, ou ainda, o que é mais provável, a pequena atenção que a Gazeta dispensava às artes visuais⁷⁵.

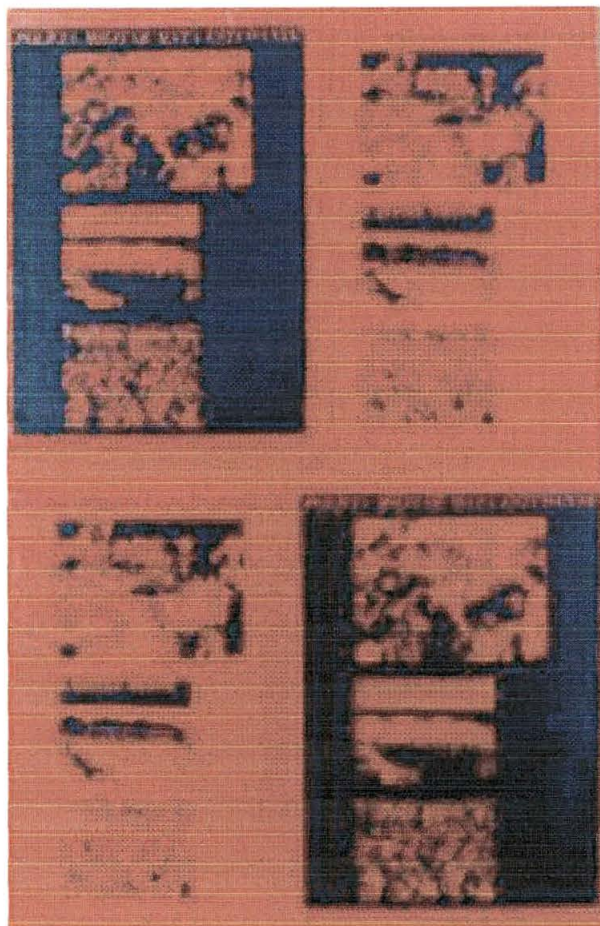
Ordenadas alfabeticamente em A, B e C, a série de três obras premiadas no Salão e omitidas na Gazeta do Povo intitulava-se, de maneira sugestiva, *Movimento estudantil 68 (reprodução 16)*, e pertencia a Antonio Manuel⁷⁶, o

⁷⁴ GP, 11/12/1968

⁷⁵ Ao contrário de jornais como o Estado do Paraná e principalmente o Diário do Paraná, a Gazeta do Povo publicou, durante os anos sessenta, notas muito esporádicas sobre artes visuais. De qualquer forma, a década de 70 foi muito mais pródiga a esse respeito, sobretudo pela incansável atuação de Adalice Araújo, que a partir de 1968 assina semanalmente a coluna de artes plásticas do jornal Diário do Paraná, passando, ao final dos anos setenta a escrever para a Gazeta do Povo. A essa época, Aramis Millarch e Aurélio Benitez, ambos jornalistas, também escrevem regularmente sobre artes plásticas.

⁷⁶ **MANUEL, Antonio** da Silva Oliveira (Avelãs de Caminha, Portugal, 1947). Artista plástico. Chega ao Brasil em 1953, fixando-se no Rio de Janeiro. Em meados da década de 1960 estuda na Escolinha de Arte do Brasil, com Augusto Rodrigues, e no ateliê de Ivan Serpa. É aluno ouvinte da Escola de Belas Artes. Em 1967, realiza sua primeira exposição individual na Galeria Goeldi. No ano seguinte, no evento *Apocalipopótese*, organizado por Hélio Oiticica, cria em praça pública as *Urnas Quentes*, oferecendo machados aos transeuntes e lhes pedindo que destruam algumas caixas de madeira hermeticamente fechadas que continham em seu interior imagens e textos jornalísticos sobre conflitos sociais causados pela repressão militar. Nesse mesmo ano, embora selecionado para representar o Brasil na Bienal de Paris, acaba não indo à França, pois a exposição prévia brasileira, ainda em solo nacional, é fechada pelo exército. É premiado, em 1969, no Salão da Bússola, com uma obra alusiva à situação política da América Latina. Em 1970, inscreve a obra *O corpo é a obra* no 19º Salão Nacional de Arte Moderna, no que é recusado pelo júri. Ainda assim, impõe sua obra ao público, descendo nu as escadas do MAM-RJ. Três anos mais tarde, enquanto prepara uma individual sua no MAM-RJ, a exposição, por medo da censura oficial, acaba sendo censurada internamente, pelo próprio pessoal do museu. Antonio Manuel recolhe o material e o "expõe" em seis páginas impressas e publicadas em *O Jornal*: era a exposição *De zero às 24 horas nas bancas de jornais*. Nesse mesmo ano, realiza os filmes *Loucura e Cultura*, premiado no 3º Festival de Curta-Metragem do Jornal do Brasil e

mesmo autor da violenta proposta das *Urnas quentes*, conhecido artista radicado no Rio de Janeiro, a cidade dos mais veementes confrontos do movimento estudantil e da mais intensa oposição artística ao regime, ao menos nas artes plásticas⁷⁷.



16 Antonio Manuel. **Movimento estudantil 68 A**. 1968. Serigrafia de flan. 122 x 80 cm. Acervo MAC-PR.

Combativo, Antonio Manuel pertence a uma geração de artistas que assumiu a destruição da interioridade da obra ao mesmo tempo em que a utilizou como veículo de provocação política (BRITO, 1983: 09). Com ele, artistas distintos como Artur Barrio, Hélio Oiticica, Nelson Leirner, Rubens Gerchman, Carlos Zilio, Antonio Dias e Cildo Meireles, tinham em comum, sem, no entanto formarem um conjunto homogêneo, o fato de assumirem e incorporarem sem pudores essas contradições, de menosprezarem qualquer forma de engajamento didatizante e de combaterem tanto o elitismo

institucional da cultura quanto a repressão do sistema. Se de um lado a denúncia do idealismo estético e do imobilismo político fez desses homens, sim, artistas politizados, de outro a preocupação estética e o comprometimento constante com

Semi-Ótica, que seria premiado como melhor filme socioantropológico na 5ª Jornada Brasileira de Curta-Metragem de Salvador, em 1975. Em 1984, ganha bolsa de pesquisa no Primeiro Concurso Ivan Serpa, realizado pela Funarte. Em 1990, Rogério Sganzerla dirige o vídeo *Anônimo e Incomum*, sobre os trabalhos do artista.

⁷⁷ Desde aquela época, e até os dias de hoje, o Salão Paranaense mantém a seguinte política de aquisição de obras para formação de acervo: do conjunto das obras (normalmente três) premiadas de um artista, uma obrigatoriamente fica à disposição da organização do evento, sendo incorporada à coleção do órgão promotor do salão na ocasião. Das três obras de Antonio Manuel premiadas no Salão daquele ano, graças à essa política de aquisição e conservação, uma nos chega até hoje, como parte do acervo do governo do Estado. Quando tive acesso a essa obra, ela ainda pertencia ao Museu de Arte Contemporânea do Paraná, intitulada *Movimento estudantil 68 A*, e tombada sob o nº 70/0082. Atualmente essa obra pertence ao acervo do Novomuseu. Desse ponto em diante se denominará apenas por *Movimento estudantil*.

questões pertinentes unicamente à história recente das vanguardas, fez deles, sobretudo, artistas.

Como já se disse, entretanto, o engajamento político visceralmente direto e inquestionável como o presente em algumas obras de Antonio Manuel não é, sob qualquer hipótese, freqüente nas produções dos artistas plásticos, nem mesmo durante esses agitados primeiros anos de ditadura. Via de regra, são escassos os exemplos históricos onde o artista plástico arriscou-se a tecer comentários políticos inequívocos e literais e ainda conseguiu manter elevado grau de consagração no meio, já que, ao contrário da música popular, do teatro ou do cinema – formas culturais que incorporaram a palavra como matéria expressiva –, as artes visuais há tempos problematizavam seu relacionamento com a linguagem verbal. A esse respeito o caso de Antonio Manuel, por esses tempos, no Brasil, é tão peculiar que chega quase a ser único, representando “um dos poucos exercícios desse tipo bem-sucedidos” (DUARTE, 1998: 69). Especialmente na série *Movimento estudantil 68*, que faz parte de uma série maior do artista, *Eis o saldo*, onde ele lida com imagens bastante literais da movimentação dos estudantes contra a ditadura.

Consagrada no Salão Paranaense de 1968, essa série deve ter causado algum impacto nos visitantes do evento. Sua literalidade temática, ao primeiro contato, é tão evidente, e tão agressiva, que dificilmente alguém duvidaria de sua criticidade, ainda mais em momento tão sufocado como aquele recentíssimo pós-AI-5. Curitiba, sem o poder arregimentador de uma cidade como o Rio de Janeiro, e em detrimento dos conflitos estudantis descritos por Hagemeyer, não consolidou nenhuma espécie de tradição de resistência cultural à ditadura, mormente nas artes plásticas. Conforme já mencionei, a urgência, em início dos anos sessenta, de uma modernização cultural imposta pelo viés de uma abstração prolongada e a falta de impulsividade política da intelectualidade artística local geraram um ambiente cultural onde a influência das diversas novas figurações muitas vezes se confundia, mal digerida, com outras manifestações estéticas mais pueris e retrógradas.

E se é evidente que muitos dos artistas radicados e atuantes em Curitiba mantinham contatos constantes com a arte do eixo Rio-São Paulo, não é menos evidente que poucas vezes até então circulou pela capital paranaense (e premiou-

se nela) uma obra tão significativa do momento estético e histórico brasileiro como *Movimento estudantil*. Debrucemo-nos sobre ela.

b. “Movimento estudantil” no Salão Paranaense

Da crítica aberta aos *flans* como contestação

Como em qualquer manifestação artística, *Movimento estudantil* guarda, nos limites sócio-culturais que a sustentam, as possibilidades de sua própria interpretação. Num primeiro contato, uma série de associações básicas emerge de pronto. Uma mesma frase interrompida e desmembrada em duas partes aparece, insistentemente, repetida quatro vezes pela superfície da obra, o que, de certa forma, nos impõe uma leitura inicial:

“POLICIAL MILITAR MATA ESTUDANTE”

“A QUEIMA ROUPA”

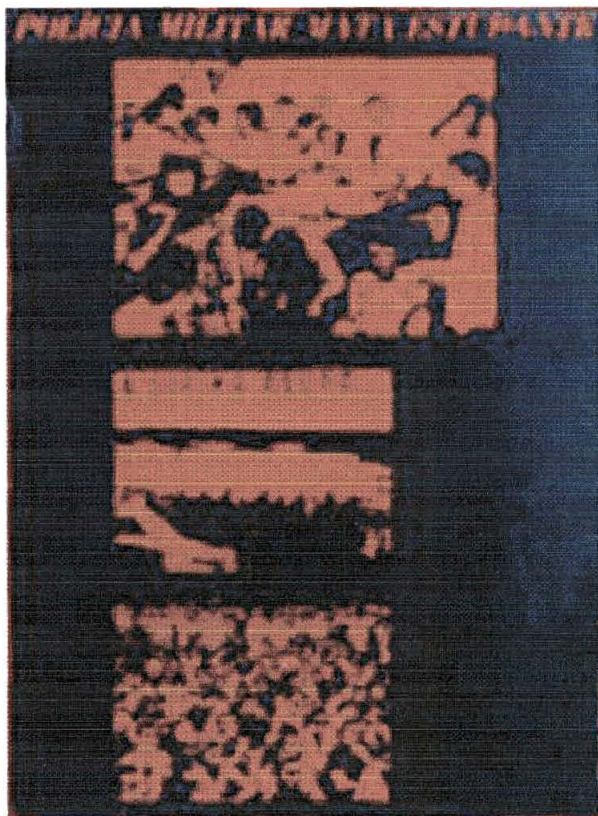
A provável apelação informativa de cadeias associativas desse tipo reforça o sabor de denúncia contido na mensagem. A ação violenta prevista em “mata a queima roupa” reforça a idéia de morte brutal ou assassinato, enquanto o “estudante” (morto) representa, aqui, uma parcela “organizada” e “resistente” da sociedade civil, vítima dos desmandos arbitrários de um poder público repressivo indicado em sua ponta de contato mais evidente pela noção de “policia militar” (que mata, a queima roupa, estudantes).

Como sabemos, as palavras, quando agregadas à extensão de obras visuais, não implicam necessariamente em hierarquias de significados, e muito menos em ordens pré-estabelecidas de leitura. Antes, conforme nos mostram diversos exemplos na história da arte moderna, implicam, isso sim, numa certa alteração expressiva, numa renovação das relações verbo-visuais. O jogo de transliteração não é fechado, direto ou inequívoco e se dá, basicamente, de duas maneiras: através da incorporação plástica dos aspectos visuais das letras e palavras ao conjunto da obra – o que implica numa espécie de acentuação da realidade bidimensional e planar da mesma – e através dos eventuais

cruzamentos dos conteúdos lingüísticos com os imagéticos – que por sua vez supõe novos meandros de interpretação.

Se por um lado, consideradas num plano abstrato, as frases impressas em *Movimento estudantil* nos falam somente sobre o ato político da denúncia e nada sobre a dimensão estética da obra, por outro elas sugerem, enquanto conteúdo verbal, uma das possíveis e imediatas interpretações narrativas das imagens

apresentadas. Enquanto mera figuração, por exemplo, as cenas representadas na obra possuem conteúdos específicos que só podem ser descritos com certa precisão a partir da associação temática tanto com as frases apresentadas quanto com o título. Nesse nível de interpretação, o estrato cultural é bastante amplo e genérico, exigindo pouco, portanto, para sua decodificação. A taxa de redundância mais elevada, um razoável grau de naturalismo das representações e o apoio mais geral das palavras ajudam a prever uma descrição razoavelmente primária da obra como um todo.



17 Antonio Manuel. **Movimento estudantil**. 1968. (detalhe)

Isoladas em seus mundos particulares e em suas histórias de luta, cada micro-cena, cada pequena caixa de imagens de *Movimento estudantil* é um testemunho das aflições e utopias de uma sociedade jovem, esclarecida e militante. Em cada ambiente a multidão é, ao mesmo tempo, o pretexto e o cerne, a potência do coletivo, o resíduo positivo do homem como ser social, mas é também uma acepção plástica, confusa e curiosamente ordenada em cada contorno retangular, é a composição dos contrastes, a dissimulação da mensagem, a ascendência do gesto poético. A massa, de formas e cores, de homens e dores, sobrepõe-se todo o tempo. Não fosse a veemência afirmativa das palavras, sua rigorosa imposição de prumo, a multidão provavelmente

desapareceria numa série de articulações frenéticas entre vermelhos e pretos – numa série de agitações formais confinadas e rigorosamente articuladas pela geometria dos retângulos, pela vontade de divisar a tragédia da reflexão, e, talvez, da futura ação. A cada ambiente, uma nova definição, uma sugestão não-linear de leitura. Três cenários distintos, verticalizados uns sobre os outros, repetem-se pela obra, quatro vezes ao todo, invertendo-se em negativos e positivos, resultando em quatro painéis rubro-negros (**reprodução 17**). Dentre as pequenas cenas, a primeira e maior é a de mais apelo, é a razão da denúncia, a atrocidade em si, a morte pura e simples (**reprodução 18**). O corpo, que jaz

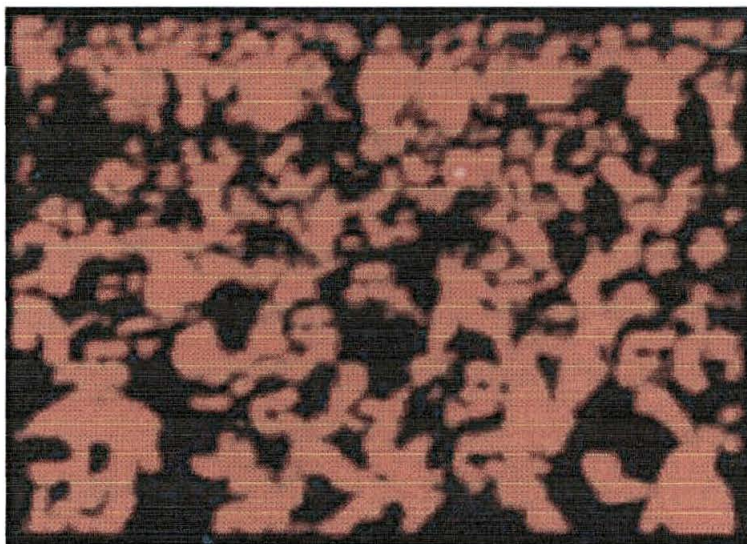


18 Antonio Manuel. **Movimento estudantil**. 1968 (detalhe).

inerte, traz como os outros, eretos, que lhe rodeiam, a marca maior da indefinição e a da impessoalidade. Quando se acha, na mancha ou no traço, um rosto ou um braço, se vê igualmente que tal pormenor é tão inútil quanto sua discriminação. Já não

importa quem seja o estudante baleado, quem sejam aqueles que lhe velam e tampouco os que o lamentam, logo abaixo. Se um estudante está morto, a denúncia supõe e demonstra que algum outro não está. E diante de tão absurdo funeral, as expressões pessoais arrefecem e se entregam à crua exposição dos fatos. A ordem, a essa altura, é necessária à eventual arregimentação da massa social. E elas surgem, a ordem, a massa, integradas em uníssono, num pequeno espaço da obra, dois quadros abaixo do espaço da morte. No limite inferior de cada painel, aplaca-se a fera; senta-se, ouve-se, e talvez se discute (**reprodução 19**). A massa, de formas, é caótica, mas quase homogênea, compacta, como a massa humana, inerte, resolvendo a história. Incontáveis pessoas, estudantes, fixam olhares num mesmo destino, num flagrante de obediência, de contenção absoluta, aptos, no entanto a agir, com todos os vigos e as utopias da juventude. E logo acima deles, como uma lembrança, vem a ligação e ao mesmo

passo a separação com o símbolo do risco máximo, o assassinato autorizado. Entre a esperança, a organização e o projeto utópico da quadra inferior, e o limite final da aventura estudantil da quadra superior, surge uma quadra indefinida, um espaço de possibilidades, um esquema formal que é quase pura plasticidade, sem conteúdos determinados. Como hímen das concretudes sociais, a realidade da obra se impõe, pois a arte, afinal, não é um lugar de definições, nem um jogo de bom senso, de narrativas lógicas bem resolvidas. Entre a frase “a queima roupa” e uma mancha que é somente puro contraste, há apenas um suave perfil horizontal – mais uma vez – da multidão, que se consome, amorfa, na única grande mancha sangrada e sem moldura da obra, na única massa que, realmente indefinida, ao ser arte, é também a descrição do coletivo.



19 Antonio Manuel. **Movimento estudantil**. 1968 (detalhe).

Entretanto, se de um lado, o olhar crítico lançado à obra constrói a base primária de sua apreensão e é essencial à sua inteligibilidade, de outro existem certas camadas de sentido que simplesmente não se desvelam desse modo. Negligenciar esse dado é esperar que a obra, sozinha, nos revele alguns

segredos que de qualquer forma não lhe pertencem, pois que lhe antecedem e são feitos de outra matéria; é confiar, ingenuamente, que o olho nos dê respostas que não lhe competem; é tonificar o mito da arte ontologicamente paralela à história. A simples presença de *Movimento estudantil*, como obra premiada, naquele Salão Paranaense de 1968, já é razoavelmente elucidativa, e pode servir como exemplo do que digo. Não que a mera reconstrução mental dessa presença me baste para alcançar certas sínteses interpretativas que venho buscando, mas sem a consideração dessa circulação empírica da obra, certas conclusões me seriam muito mais custosas quando não mesmo inviáveis.

Se na confrontação direta com *Movimento estudantil* consegue-se deduzir uma considerável série de cruzamentos analíticos variáveis conforme a situação

do receptor, existem certas informações marginais – a meu ver, indispensáveis à pesquisa – que não podem ser assim apreendidas. Dentre elas, destaco algumas, cada qual ligada à outra e, naturalmente, à situação como um todo: a obra enquanto produção material específica; a obra enquanto componente da produção maior do artista e de sua biografia; e a obra enquanto centro e álibi de um circuito cultural concreto e, conseqüentemente, enquanto efetivo agregado de valores simbólicos e econômicos. Em poucas palavras: a produção, o produtor e o lugar da obra no sistema.

Movimento estudantil, por exemplo, com sua superfície muito lisa e um pouco reluzente, seu suporte de madeira, sua fatura exata e a reprodução quadruplicada de algumas mesmas cenas aparentemente fotográficas, denuncia em partes seu processo produtivo: é uma serigrafia, conhecido processo de gravura criado no século XX e freqüentemente utilizado durante os anos sessenta por artistas de toda a parte⁷⁸. A impessoalidade do processo em si, se no geral re-adapta a mão do artista ao re-adaptar seus elogios, no caso específico dessa obra, surge tão conteúdo quanto as indecifráveis personalidades das multidões ali representadas. A técnica, nesse caso, e como quase sempre, é causa e efeito do trabalho, é eleita por uma necessidade ao mesmo tempo em que se lhe impõe como limite. Todavia isso é apenas um início de assunto. Lançando hipóteses, creio que coube uma pequena dúvida ao visitante do Salão daquele ano se, ao chegar à obra, dobrou-se um pouco como de costume para informar-se sobre ela através das inevitáveis etiquetas laterais de identificação⁷⁹. Além de informações

⁷⁸ Serigrafia: gravura a cores baseada no princípio do estêncil, e que permite, evidentemente, a reprodutibilidade de uma mesma imagem-matriz. Graças, sobretudo, à pop, e a produção de Andy Warhol em especial, a serigrafia ecoava com certa facilidade por esses anos.

⁷⁹ Como se sabe, assim como não há espaço à imparcialidade durante um processo de julgamento, seleção e premiação de produções culturais, também não há neutralidade em qualquer processo de montagem espacial e simbólica de uma exposição. Vários são os fatores extra-estéticos que colaboram na justaposição de novos significados às obras expostas. A disposição de uma obra em relação à outra, em relação à arquitetura do museu ou da galeria e em relação ao corpo do visitante já sugere, por si só, múltiplos percursos de leitura e, conseqüentemente, imposições mais ou menos rígidas de conteúdos, hierarquias e valores. Um dos dispositivos mais comuns de alta interferência significativa e mesmo de inversão de sentidos é a etiqueta identificadora das obras, um pequeno adesivo colocado ao lado delas contendo informações fundamentais ao visitante como nome do autor, título da obra, dimensões exatas do trabalho, data de produção e descrição dos materiais utilizados. Via de regra, tais etiquetas não cumprem apenas a função de legendas informativas, mas atuam dubiamente acopladas à identidade da obra, sugando-lhes a linguagem particular justamente ao guiar-lhes os valores estéticos, históricos e econômicos. Através dessas pequenas bússolas simbólicas o mito da autenticidade e da raridade, tão caros à sociedade burguesa, confirma e legitima seu *status quo*. O nome do artista, em primeiro lugar, é informação basilar: ao crítico é a caução do valor estético; ao marchand e o seu freguês, a garantia de conversão da aura em valor econômico; ao

elementares sobre autoria e título, *Movimento estudantil* estaria ali sendo apresentada, do ponto de vista técnico, como uma enigmática serigrafia de *flan*. Se de um lado, como se disse, a serigrafia é um dos mais conhecidos e utilizados processos de impressão, de outro, o uso de um “*flan*” como matriz de gravura de arte é algo bastante incomum. Esse gesto, além de original enquanto possível expressão plástica, viria a se tornar, nas mãos de Antonio Manuel, um ato de guerrilha cultural. O *flan* – que era uma peça de oficina gráfica, descartável e utilizada como matriz das superfícies cilíndricas em impressoras rotativas dos jornais diários, posteriormente substituída pelo *off-set* – seria, na poética desse artista, reutilizada enquanto processo produtivo, surgindo como matriz de sua própria serigrafia. Matriz invisível, entretanto; que não se apresenta, que não se denuncia na obra e sim na etiqueta que a identifica e nomeia. Nesse registro, a respiração das cenas em *Movimento estudantil* altera seu ritmo, muda seu sabor, comporta novos contornos. A contradição é inelutável, pois aquelas imagens – descobrimos – ao serem “figuras em segundo grau” (DUARTE, 1998: 69), são tão ficcionais quanto documentais⁸⁰.

Como foram diversas as baixas entre a juventude militante, o estudante morto da serigrafia poderia ser qualquer um, ser simplesmente uma lembrança geral, apenas a idéia-tipo de uma situação-limite plasmada pela imaginação do artista. Mas não é. Aquele estudante, de fato, é a ocorrência da morte. Não sabemos de quem, mas sabemos que logo ganharia as manchetes de algum jornal diário carioca. Por outro lado, vale lembrar que, na obra, o discurso

historiador, a segurança da relevância e da veracidade. O título da obra, por outro lado, suga sua importância de um gesto de vontade do artista, que em muitos casos opta por influenciar na interpretação sempre polissêmica das suas imagens através da imposição de significados lingüísticos. O teor pragmático, por exemplo, do título em *Movimento estudantil*, se de um lado não contraria o discurso visual da obra, de outro delineia certezas narrativas: a crer no título, as imagens são instantâneos flagrantes de uma conhecida história social.

⁸⁰ Uma vez que as imagens presentes nesses *flans* são apropriações de uma série técnica de reprodução que tem seu início numa fotografia, a dimensão semiótica desses produtos pode guardar certa relevância à própria argumentação. Embora eu não tenha aqui interesse em me alongar a respeito das discussões sobre a ontologia da imagem fotográfica, cumpre por ora destacar que compreendo a fotografia tanto como técnica quanto como linguagem. Como técnica, ou seja, como imagem produzida por aparelhos (FLUSSER, 1988: 33), a fotografia guarda certas relações físico-químicas com seu referente, o que equivale a aceitá-la, enquanto processo produtivo, como um *índice* do objeto fotografado (PEIRCE, 2000: 65). É sob essa perspectiva que o caráter documental de *Movimento estudantil* se evidencia, pois que indica, de fato, uma conexão física com seu objeto. Sob outro aspecto, entretanto, a fotografia surge como linguagem autônoma, e como tal, como resultado cultural de um duplo processo simbólico, tanto formativo quando interpretativo (DUBOIS, 1998: 25-53). Ou seja, a fotografia também é resultado, a um só tempo, de certos esquemas conceituais do fotógrafo, bem como das possibilidades interpretativas do observador, o que faz com que ela, ao ganhar em “ficção”, liberte-se da falácia da objetividade.

jornalístico com suas letras garrafais e suas fotos apelativas, com sua precisão informativa e com seu forte cheiro de documentação histórica, se subverte. A diluição e o embaçado das representações, a repetição excessiva das mesmas cenas, as pequenas interferências da mão do artista, a inversão em negativo de dois painéis e a permanente incerteza da narrativa, nada disso colabora com a limpidez de sentidos, com a comunicação imediata e alargada, características freqüentes de uma grande imprensa ainda não completamente violada pela censura prévia.

Nas madrugadas de 1968, Antonio Manuel atuava incessantemente.

Continuei a trabalhar com o jornal, aproveitando o material do dia-a-dia, freqüentando as oficinas do *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *O Globo* e o *Paiz*, de madrugada, às duas ou três horas, para selecionar os *flans*, pois eles são considerado material de sucata, e corria o risco de perdê-los, como perdi alguns. O *flan* é essa matriz do jornal que tem seus altos e baixos-relevos necessários à impressão. Mas o *flan* é um material muito bonito e quase invisível, e assim tinha de trabalhar sobre determinados enquadramentos de luz. Tinha que jogar a luz em diagonal, ou de frente, para enxergar o que estava registrado nele. Alguns são inéditos, porque não se podia mostrá-los naquele tempo, e são quase todos relativos à idéia da violência de rua⁸¹.

Do ineditismo de alguns *flans* brotam mais algumas possibilidades de interpretação: se já sei que as imagens de *Movimento estudantil* são coletadas e re-trabalhadas a partir de matrizes de grandes jornais cariocas, via de regra de suas manchetes de capa, conforme nos revela Frederico Morais (1995: 305), de outro modo já não é certo que essas primeiras-páginas chegaram efetivamente a circular pelas bancas do país. Ou seja: de um lado, se a manchete específica de *Movimento estudantil* foi realmente publicada, cresce a possibilidade de que o visitante do Salão de 1968, ao reconhecê-la na obra (pela redundância na informação verbo-visual), desconfie de sua fonte documental; de outro lado, se aquela manchete foi vetada, seja pela censura interna do órgão de imprensa, seja pela censura externa da força policial, e conseqüentemente não ganhou as capas de algum jornal carioca, a transgressão do gesto do artista ganha então contornos

⁸¹ Manuel, depoimentos em catálogo, p. 45

de subversão política, pois corresponderia à divulgação pública de uma mensagem recentemente proibida pela lógica coercitiva do regime⁸².

O apelo à realidade, o uso da iconicidade, da figuração, a temática agressiva, o mergulho nas especificidades dos problemas brasileiros, a reprodutibilidade da serigrafia, a iconografia de massa, a reapropriação de imagens públicas, os ruídos na comunicação e o processo técnico elaborado enquanto método de referência à censura, todo esse caldo de dados, tudo isso junto marca *Movimento estudantil* como produto de seu tempo, de fins dos anos sessenta, talvez especificamente de 1968. Ainda guardam-se esperanças nas forças do coletivo, no protesto de rua; ainda não se encarou o silêncio das ações armadas. E mesmo na trajetória pessoal de Antonio Manuel, a obra ainda é formalização estética radicalmente diferente de sua produção ulterior. Mesmo que as *Urnas quentes*, também de 1968, guardassem em seu interior excertos desses *flans*, *Movimento estudantil* ainda não sugere, em si, essa participação. Ainda é matéria posta à contemplação, mesmo que indignada, mas ainda é. Se as *Urnas quentes* de Antonio Manuel ou os *Parangolés* de Oiticica já operavam no registro do acontecimento, da ação ou da vivência, e não mais no do retiniano (como diria Duchamp), não se pode dizer o mesmo de *Movimento estudantil*⁸³. Nos anos seguintes, com a confirmação de toda a potência da arte conceitual, bem como com o recrudescimento da brutalidade do regime e com as benesses classe-média do “milagre brasileiro”, o contexto é outro, as produções culturais também. O *happening*, no sentido mais amplo de “acontecimento”, embora nem sempre compreendido, torna-se a síntese plástica da nova expressividade. A arte como processo é levada às últimas conseqüências, aos limites da vanguarda. Por ora, contudo, convém ressaltar alguns aspectos que podem parecer contraditórios se relegados a segundo plano.

⁸² Conforme nos lembra Paolo Marconi, de acordo com os artigos 61, 62 e 63 da Lei de Imprensa instituída em 1967, o Ministério da Justiça poderia apreender, a qualquer momento, e sem mandado judicial, qualquer veículo de imprensa que contivesse “propaganda de guerra” ou que promovesse “incitamento à subversão da ordem política e social ou ofendam a moral pública e os bons costumes” (artigos 61, 62 e 63)” (MARCONI, 1980: 33).

⁸³ Para Oiticica, “o *flan* q era desenho ou gravura matriz / torna-se / elemento-cerne encerrado na caixa / caixa fechada q é aberta a marteladas: pra possuir-se o código poético / tem q violar a integridade do objeto-caixa acabado / ACABAR COM O ACABADO / dentro o *flan* / é não-gravura / não pôster / não-serigrafia” (*Urnas quentes* de Antonio Manuel, 22 abril de 1973, New York. In: MANUEL, 1984: 15). Se o *flan* é não-gravura e não-serigrafia, só o é na medida em que se encontra “encerrado na caixa”, no calor das urnas. Antes, entretanto, e é esse o caso de *Movimento estudantil*, o *flan* “era desenho ou gravura matriz”.

A premiação

Note-se que os *flans* que deram origem ao radicalismo de *Urnas quentes* são os mesmos *flans* comportadamente premiados no Salão Paranaense de 1968; e que o artista que, numa praça pública, cobra dos passantes uma ação violenta e lhes oferece machados ao invés de olhos, é o mesmo que envia sua série de combativas obras ao julgamento oficial de um júri de seleção e que dispõe, portanto, suas manifestações à mercê da lógica institucional do campo. Aliás, de fato, esses aspectos são realmente contraditórios, mas não são de todo incompreensíveis.

Como já foi dito, durante os anos sessenta, uma parcela significativa das artes plásticas brasileiras re-adaptava certos expedientes antiinstitucionais das vanguardas históricas, às exigências e necessidades dos novos contextos. Ao longo desses anos, a medida em que os meios artísticos no Brasil reforçavam sobremaneira suas instituições e valores, paralelamente alguns artistas fizeram dos esforços de combate à institucionalização e à oficialidade de uma cultura conservadora, uma prática constante. No entanto, é preciso destacar, em detrimento de toda potência do gesto vanguardista, que esses mesmos espaços e valores combatidos serviam, em última instância, como meios indispensáveis de consagração e subsistência, mesmo ao mais rebelde dos artistas. Os Salões, as Bienais, os acervos consagrados, as palavras do crítico e o mercado de arte – instituições por princípio execradas pela vanguarda – ainda resistiam não somente como a única fonte possível de reconhecimento e ganhos materiais, mas, principalmente, resistiam como sendo a esfera legítima de reprodução de certos valores comuns ao entendimento da arte moderna, esfera essa onde, de qualquer forma, os artistas ainda circulavam entre pares, julgavam-se entre iniciados e reservavam-se de certos caprichos da sociedade.

E é nesse sentido que reafirmo a necessidade de atar-se à mesma base de exame tanto a análise da obra quanto a análise das instituições culturais: tanto uma quanto outra, dialeticamente, influenciam-se de modo recíproco, influenciam as transformações perceptivas e culturais de certas formações sociais, ao mesmo tempo em que são também influenciadas por elas. Algumas instituições culturais, por exemplo, como certos salões de arte, se de um lado agregam valores e

sentidos às obras que veiculam, de outro alteram-se e deformam-se, da mesma maneira, pelo legado dessas mesmas obras.

A esse respeito não é exceção o Salão Paranaense de 1968, o último organizado por Ennio Marques Ferreira, diretor do Departamento de Cultura da SEC desde 1961. Juntos, Ennio e Fernando Velloso (que chefiava o DPPC) realizaram o evento naquele ano.

A presença, durante os últimos cinco ou seis anos, de artistas premiados como Anna Bella Geiger (1963), Antonio Dias (1963), Rubens Gerchman (1964), Frederico Nasser (1965-1967) e o próprio Antonio Manuel (1966-1968), entre outros, e de críticos jurados como Mário Barata (1963), Walter Zanini (1964), Geraldo Ferraz (1966), José Roberto Teixeira Leite (1966) e Clarival do Prado Valladares (1967), sem dúvida corroborava a seriedade do certame e, o que é mais importante, sua vocação à contemporaneidade. A simples presença desses nomes, tão caros ao campo artístico dos grandes centros brasileiros, injetava doses de certo reconhecimento à grife “Salão Paranaense”, ao mesmo tempo em que lhe conferia, enquanto instituição abalizada, a devida autoridade de julgar e, portanto, de consagrar. Como já se disse anteriormente, os Salões desses anos eram ao mesmo tempo tributários e partícipes das grandes transformações processadas na cultura artística paranaense dos anos sessenta.

O júri de seleção e premiação escolhido era formado apenas por pessoas razoavelmente abertas às novas tendências estéticas, algo que vinha ocorrendo, no evento, desde o começo da década. A participação, por exemplo, de um *marchand*, de um leiloeiro, de um político ou de um empresário no processo seletivo era algo tão insólito e inconsiderável, que de fato não ocorreu. Compunham o júri daquele ano, conforme acontecia em qualquer grande salão nacional, somente personalidades do meio: Loio-Pérsio, Ivan Serpa e o próprio Ennio, que substituiu, na qualidade de suplente, Pietro Maria Bardi⁸⁴.

Os artistas premiados por essa comissão julgadora, e como passaria a ocorrer desde o Salão de 1964, na sua maioria não eram representantes do Paraná, o que ajudava a reforçar uma certa aparência de evento pretensamente

⁸⁴ De acordo com artigo publicado pelo crítico de arte Walmir Ayalla, previa-se uma comissão julgadora formada “pelo crítico Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo, pelo artista Ivan Serpa, professor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e um terceiro membro escolhido em eleição a ser realizada em Curitiba, podendo nela votar os artistas que tenham sido, anteriormente, aceitos no Salão Paranaense” (Salão Paranaense, *JB*, 03/12/1968).

nacional. E se entre 1965 e 1969 os artistas fluminenses premiados compunham a maior representação estadual do Salão, maior mesmo que a paranaense, por certo isso também ajudava a sustentar essa aparência, principalmente se considerarmos a alta estima que por aqueles tempos cabia à produção artística do Rio⁸⁵. Portanto, se o artista Ivan Serpa, o nome mais conhecido do júri do Salão de 1968, era carioca, e se há poucos anos fora professor de Antonio Manuel, artista também radicado, atuante e reconhecido no Rio de Janeiro, talvez isso contextualize melhor *Movimento estudantil* naquele evento.

Como ocorreria até 1976, as premiações nesse ano foram majoritariamente concedidas pelo governo do estado, através de diversos de seus órgãos. De um total de NCr\$ 16.100,00 em dinheiro, mais da metade (NCr\$ 8.500,00) veio, através do Teatro Guaíra, da Fundepar, do Museu Paranaense, da Biblioteca Pública do Paraná ou da própria Secretaria de Educação e Cultura, dos cofres públicos estaduais. Curiosamente, talvez por alguma lúdica e inteligente sutileza da comissão julgadora (que é quem decide qual prêmio de qual instituição vai para qual obra), o único prêmio federal coube justo à série de Antonio Manuel, *Movimento estudantil*, que por sua vez, com toda a compaixão discursiva que lhe cabe pela causa dos estudantes, ao garantir NCr\$ 1.000,00 ao bolso do artista, ganhou, ironicamente, o “prêmio Universidade Federal do Paraná”.

⁸⁵ Perceba-se, por exemplo, o peso argumentativo da então recente tese “Por que a vanguarda brasileira é carioca”, escrita em 1966 pelo crítico Frederico Moraes, onde o autor defendia o Rio como “um *happening* contínuo”, como o lugar da vanguarda no país (*Arte em revista*, 1979: 33-34).

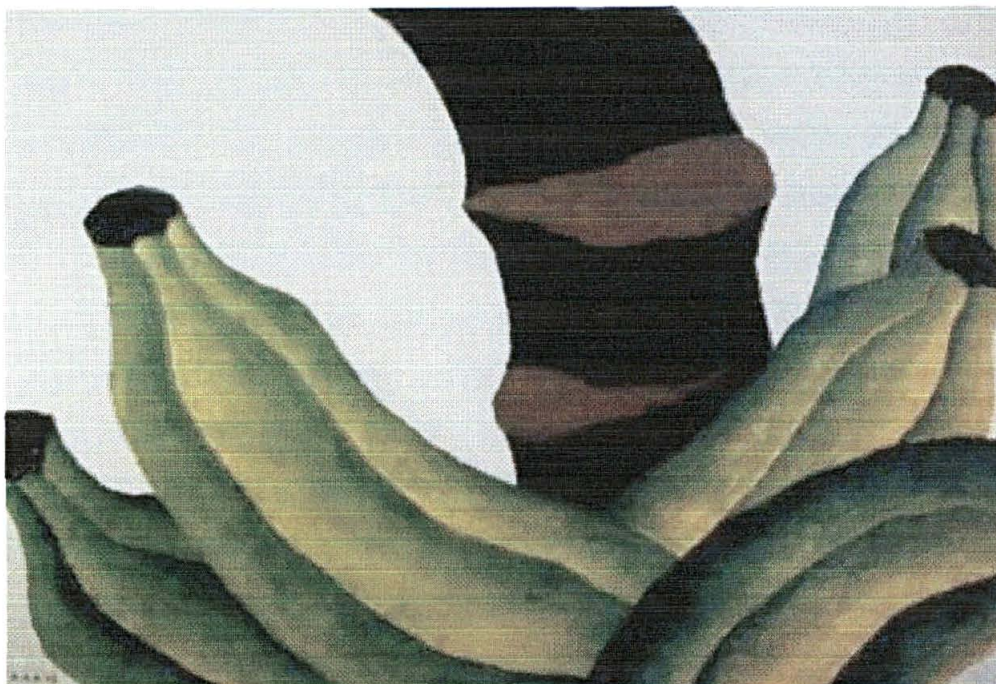
3. MASSA E BANANA: UM POUQUINHO DE BRASIL

a. “Brasilianas” e tropicalismos

A pintura, a metáfora e a subcultura

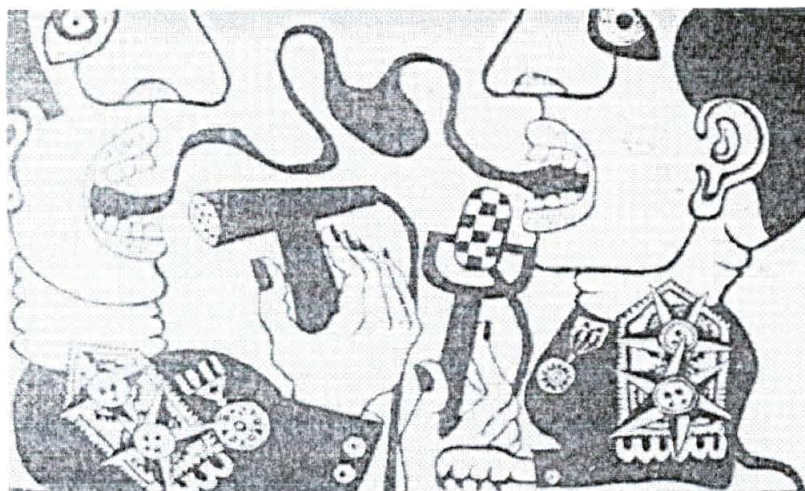
Nesse mesmo Salão Paranaense de 1968, o primeiro lugar, “Prêmio Governo do Estado”, de NCr\$3.000,00, coube ao artista paulista Antonio Henrique Amaral, em sua série *Brasiliانا* (I, II e III: **reprodução 20**). Com Antonio Manuel, além das premiações nesse evento, Antonio Amaral guardava pelo menos mais dois pontos comuns: uma sabida postura estética de combate político veemente e uma sólida e nacionalmente reconhecida carreira artística. Mesmo que aquele Salão Paranaense contasse com a participação de artistas locais de destaque nacional como Helena Wong, João Osório e Antonio Arney, acredito que, juntos, Amaral e Manuel eram os nomes talvez mais conhecidos do evento naquele ano. Antonio Manuel, como já vimos, a essa altura, e com apenas 21 anos, não só participara de eventos vanguardistas de grande destaque como *Apocalipópótese* e a exposição *Nova Objetividade* (ambos vinculados ao nome de Oiticica), como também já fora premiado numa Bienal de São Paulo (1967). Antonio Henrique Amaral, doze anos mais velho, possuía uma trajetória bastante firme: já expusera no Chile, nos EUA e na Argentina, ganhara vários prêmios e já participara de quatro Bienais de São Paulo. Era, assim como Antonio Manuel, um artista de destaque, e ainda como o artista carioca, era igualmente um artista que deixava ver, em sua produção recente, uma sensível, gradativa e evidente porosidade à preocupação política⁸⁶.

⁸⁶ **AMARAL, Antonio Henrique** Abreu (São Paulo, SP, 1935). Pintor e gravador. Inicia-se artisticamente em 1952, na Escola do MASP, com Roberto Sambonet. Estuda gravura com Lívio Abramo no MAM-SP, em 1956. No ano seguinte, realiza a primeira exposição individual de gravura neste museu. Em 1958, viaja para Argentina e Chile, realiza diversas exposições e entra em contato com Pablo Neruda, Arturo Edwards, Rodolfo Ofazo e Mario Carreño. Viaja aos Estados Unidos em 1959, expondo em Washington e aperfeiçoando-se em gravura com Shiko Munakata e W. Rogalsky, no Pratt Graphics Center, em Nova York. Participa das Bienais de São Paulo em seis edições, 1959, 1961, 1963, 1967, 1987 e na Bienal Brasil Século XX, de 1994. Em 1960, de volta ao Brasil, trabalha como assistente de Alfredo Bonino, na Galeria Bonino, Rio de Janeiro. Conhece Ivan Serpa, Portinari, Antonio Bandeira, Djanira e Goeldi. Em 1961, retorna a São Paulo, trabalhando como redator e contato publicitário sem abandonar a atividade artística. Após o golpe militar de 1964, sua obra passa a incorporar a temática social. Em 1967, lança o álbum de xilogravuras coloridas *O meu e o seu*, na Galeria Mirante, com apresentação e texto de Ferreira Gullar e capa de Rubens Martins, realizando sua primeira exposição individual de pintura, na Galeria Astréia, em São Paulo. De 1968 e 1975, elabora a série *Bananas*, trocando gradativamente a gravura pela pintura. Em 1971, com o prêmio viagem ao exterior recebido no Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, vai para Nova York, retornando ao Brasil somente em 1981. Participa, em 2000, da exposição Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento, em São Paulo.



20 Antonio Henrique Amaral. **Brasiliana III**. 1968. Óleo sobre duratex. 85 x 122 cm. Acervo MAC-PR.

Conforme nos conta sua irmã, a historiadora da arte Aracy Amaral, Antonio Henrique teria sido o primeiro artista brasileiro a tecer, em suas obras, comentários explícitos à conjuntura política do regime militar (AMARAL, 1984: 329). E de fato, a partir de 1966 o artista, através do sarcasmo voraz de suas xilogravuras, passou a se dedicar à construção e ao mapeamento de uma abjeta iconografia do regime autoritário, onde se destacam as amedrontadoras bocarras e as agigantadas insígnias dos generais, seus microfones sordidamente absolutos e alguns inconfundíveis símbolos do poder norte-americano. A frustração de um contato efetivo com as massas e a substituição desse contato pela pseudocomunicação oficial converge ao centro de suas críticas. Alude-se ao autoritarismo e à censura. Aos pactos obscuros das forças armadas entre si e com o capital. Ao crescente poder de uma mídia subjugada e frívola. À adesão social egoísta e “classe média” ao novo regime. Tudo em tom de catástrofe e mesmo de horror, à traço forte, típico da xilo, numa figuração agressiva, de personagens antinaturalistas, ponto de fusão entre o cordel popular, a ironia do cartum e a tradição expressionista. Como a síntese dessa fase de contestação surge o conhecido álbum de gravuras *O meu e o seu* (**reprodução 21**) publicado pouco tempo depois, em 1967.



21 Antonio Henrique Amaral. **A mesma língua**. 1967. Xilogravura. 45 x 70. Impressa no álbum *O meu e o seu*.

Entretanto, se de um lado, tanto Antonio Henrique quanto Antonio Manuel possuíam em comum nessa época a capacidade pouco freqüente de fundir reconhecimento cultural específico com engajamento

inequívoco, de outro afastavam-se ambos, reciprocamente, e de modo quase auto-excludente, em algumas questões fundamentais. Enquanto Antonio Manuel vinha adotando, desde *Urnas quentes* (e como ocorreria com o *Nu* de 1970 e com a exposição de *0 às 24 horas nas bancas de jornal*), um comportamento estético-ideológico antiinstitucional, de vanguarda, propenso a abandonar as noções tradicionais de trabalho artístico (como a pintura de cavalete, por exemplo); Antonio Henrique reafirmava-se nessa noção, indo, convictamente, da gravura à pintura a óleo, das goivas aos pincéis e às tintas, mantendo-se circunscrito aos procedimentos autônomos das linguagens bem estabelecidas. Essa opção, no entanto, e de acordo com o próprio Amaral, pulsava em coerência com sua própria poética e, de certa forma, com alguns princípios ideológicos mais profundos, onde tanto a impostação de uma vanguarda “importada” e modicizada quanto a alienação causada por uma mídia “americanizada” e de baixíssimo nível cultural derretiam-se na acidez de um único caldo crítico.

Em comunhão com certos argumentos de seu amigo e poeta, o intelectual e crítico de arte Ferreira Gullar, Antonio Henrique Amaral, mormente a partir do golpe de 64, posicionou-se em favor de uma semitelúrica “cultura brasileira”, em detrimento de toda a legião de traços (sub) culturais que eventualmente pudesse deformar-lhe a silhueta, corrompendo-lhe a autenticidade. Ao comentar sobre seu álbum *O meu e o seu*, o artista expõe alguns problemas que julga não serem “nem meu, nem seu”, mas “de todos”.

Minha revolta é, por exemplo, contra a subculturização [sic] a que está sendo conduzida a juventude, com plena aquiescência dos poderes oficiais e das próprias famílias. Na onda do ié-ié-ié vai tudo de embrulho (...) Daí a minha inconformação. (...) Não podemos negar que a violência das guerras, o autoritarismo militar, não só aqui mas em outros países, são flagrantes na atualidade. O regime policial domina em toda a América Latina, na Ásia e na própria Europa. Com isso, há dificuldades cada vez maiores de comunicação entre as pessoas. Paralelamente, a propaganda maciça do que é bom ou mau e destruidor para todos, continua impiedosa e insistentemente. O supérfluo cada vez mais se sobrepõe à verdade, ao importante, ao necessário – do que resulta o afastamento dos homens entre si. As [minhas] gravuras usaram esses episódios⁸⁷.

A incomunicação, ou pior, a “propaganda maciça do que é destruidor para todos”, gera padrões inferiores de cultura, “subculturais” e “supérfluos”, que vem sendo impostos, sob a conivência do poder e da família, e “na onda do ié-ié-ié”, à nossa juventude. Valores como a “verdade”, o “importante” e o “necessário” são invertidos pela mídia, diluindo-se entre as mentes indefesas do corpo social, enquanto o regime policial, por seu lado, garante o sucesso desse sórdido e autoritário mecanismo de reprodução dos valores alienantes. A desgraça é irreversível, só restando ao artista consciente denunciá-la, com desprezo e deboche, e sem entregar-se aos modismos, salvaguardando os verdadeiros limites da cultura através de certos bastiões como a gravura e a pintura. Enquanto forma geral de oposição ao regime, critica-se a superficialidade de sua cultura de massa, e oferecem-se – como em *O meu e o seu*, por exemplo – antídotos em forma de bens culturais verdadeiros. Despontam, portanto, na fala e na obra de Amaral, certas medidas de qualidade, como a *técnica tradicional*, sem afetações e modismos, forjando elos com o universal, ou como a *denúncia figurada*, irônica e corrosiva, vinculadas tanto às vicissitudes históricas brasileiras quanto a um estável posicionamento artístico. Creio que tanto um eixo como outro sugerem algumas pistas fecundas de análise neste capítulo.

Depois de mais de dez anos trabalhando com desenhos e gravuras em madeira, Antonio Henrique, em 1968, apostando nas possibilidades plásticas da

⁸⁷ *O meu e o seu* faz denúncia com arte. *FSP*, 09/09/67.

pintura a óleo, inicia sua fase mais longa e conhecida: a das bananas. Essa fase, de acordo com Frederico Morais,

nasce com o tropicalismo e dura até 1975 – coincidindo, portanto, com o período mais violento da repressão. Durante todo esse tempo, houve um cerco total ao tema, tanto em relação ao aspecto exterior da banana, com implicações sócio-políticas e culturais sub e sobrejacentes, como em relação à sua interioridade, a isso que o próprio artista definiu como um mergulho na alma na banana⁸⁸.

Amaral, desdobrando-se nessa temática por anos, e ainda em coerência com seus posicionamentos recentes, cria bananas hiperdimensionadas, cruamente sintéticas em sua simbologia tão clara quanto esquiva. A limpeza e mesmo a crueza do ato de representar são constrangedores, acusam um certo estranhamento, fazem rir, e ao fazê-lo, perturbam, pois não se ri da tela ou da fruta – ri-se, nervosamente, das próprias e embotadas convenções, bem como das associações mais ou menos evidentes que suscitam-se de pronto.

As bananas que começaram a surgir em 1968 foram decorrência natural do meu olhar para fora, minha resposta pessoal à realidade que me cercava e como prolongamento do meu “discurso” das bocas. As bananas se transformaram no decorrer dos anos de sua existência: eram verdes, amadureceram, apodreceram e se despedaçaram de encontro às facas, os garfos e as cordas que as oprimiam e as destruíram. Esse o tema, essa a alegoria⁸⁹.

Imediatamente anterior às bananas, o álbum *O meu e o seu*, assim como ocorria com *Movimento estudantil*, guardava uma literalidade crítica de visível verborragia, característica de um período que ainda não vivera o império do medo criado pelo AI-5. Por sua vez, entretanto, a fase das bananas, se de um lado rivalizava de maneira declarada com as iniciativas comportamentais e estéticas radicais das vanguardas, de outro se adequaria, na seqüência, ao período mais duro da ditadura ao afinar-se com um dos procedimentos poéticos mais

⁸⁸ MORAIS, Frederico. *A guerrilha interior*, Rio de Janeiro, ago. 1985. Catálogo.

⁸⁹ AMARAL, Antonio Henrique. *O trabalho prossegue*, out. 1976. Catálogo.

elaborados do período: a metáfora – deslocada e manobrada como suporte crítico.

Brasileira, o primeiro prêmio do Salão Paranaense de 1968, e pertencente à série das primeiras bananas, *Brasileiras*, surgiu num momento histórico onde a discussão sobre a autonomia e a identidade da cultura brasileira estava na ordem do dia, fosse como enaltecimento das formalizações artísticas feitas *pelo* ou *para* o “povo”, fosse como noção de arte revolucionária, como repulsa ou antropofagia da cultura de massa, ou mesmo como problematização das relações entre a produção cultural brasileira e os inevitáveis influxos da tradição européia, e recentemente, da norte-americana. Parece-me evidente que determinar raízes mais válidas que outras e que elaborar parâmetros qualitativos do que pode ou não ser considerado como característico de uma certa identidade nacional, mesmo que na arte, é antes um problema político que propriamente estético, e como tal, um problema que surge amarrado a lastros históricos mais amplos. As nomenclaturas, nesses casos, mais do que questões de terminologia ou de semântica abstrata, são artefatos ideológicos. Leia-se, por exemplo, o que Ferreira Gullar escreveu, em agosto de 1968, no catálogo de abertura da exposição “Brasileiras”:

Podemos situá-las [as obras de Antonio Henrique] no quadro de suas próprias procuras e no âmbito da realidade brasileira – nacional e internacional – que vivemos. Elas decorrem, formal e tematicamente, tanto das “bocas” que ele expôs na última Bienal como das gravuras de seu álbum *O meu e o seu*. E decorrem também do que aconteceu em São Paulo, no Brasil, no plano artístico, cultural e político. Não demorarei em demonstrá-lo: quem viveu entre nós estes últimos anos constatará facilmente o que digo. E essa constatação será tanto mais fácil se nos lembrarmos de outros artistas em cuja obra nada disso se reflete, como se nada houvesse acontecido. Essa diferença não condena um nem redime o outro, mas os situa. Do meu ponto de vista, parcial e comprometido com a realidade brasileira, vejo no trabalho de Antonio Henrique Amaral importante contribuição⁹⁰.

⁹⁰ GULLAR, Ferreira. Apresentação para catálogo da exposição de Antonio Amaral na Galeria Astréia em São Paulo, 05/08/1969.

A "realidade brasileira", seja ela o que for, é dada como um fato, uma ontologia, sobre o qual se reflete ou não, com o qual se compromete ou não. As diversas abordagens sobre o assunto, elas sim são variáveis, são "pontos de vista", e a obra de Antonio Henrique – assim como a análise de Gullar, pode-se imaginar – almejam deixar sua contribuição a esse respeito, ao contrário daqueles que agem como se "nada houvesse acontecido".

Brasília possui nitidez: é clara em sua comunicação, pois nela quase não há ruído, é igualmente uma composição, um arranjo formal projetado, e também uma ordenação de figuras, sangradas em detalhe, uma natureza-morta barroca. A planificação de um fundo cuidadosamente chapado, quase industrial e impessoal, divide a quadratura da obra com cinco bananas, justapostas entre si e entregues ao *dégradé* artificioso que, se num instante destaca as frutas como volumes, noutro as qualifica, pela construção antinaturalista da iluminação, como um ato pictórico. *Brasília*, portanto, e emprestando-se o antigo ensinamento de Maurice Denis, antes de ser a pintura de um provável tema político, ou mesmo a pintura de uma banana, é, inequivocamente, uma pintura. Uma tela, esticada sobre um caixilho, pintada com pincéis e tinta a óleo, numa fatura contida, minuciosa, delicada, disposta em finas camadas, um trabalho de pensamento, de elaboração material, uma atenta alquimia de longa tradição no Ocidente. É a presença e a formalização de um *metiér* específico, o do pintor, de sua artesanaria, de sua potência irreprodutível. *Brasília*, como qualquer outra pintura, é resultado de uma capacidade formativa, onde o arranjo de um campo, de um espaço, em marcas e registros visuais, é o desafio mais primitivo e vital do artista. E como tal, *Brasília*, ao guardar em si a chave de uma operação tradicional como o pintar, carrega nessa escolha as camadas de sentido que a história lhe impõe.

A pintura, a tropicália e a legitimidade da cultura

Na obra, se a banana sugere uma série de preocupações – políticas como disse – com a identidade nacional, e se por esse caminho se aproxima de toda uma série de outras manifestações culturais brasileiras do período, sob outro ângulo essa proximidade pode surgir menos inequívoca e mais problemática, e logo mais profunda, se não considerarmos, ingenuamente, uma obra como pura transparência através da qual mergulhamos em busca do heteróclito, mas se a compreendermos como um produto cultural amplificado, e como tal, como um

conjunto que deve comportar, e comporta, a opacidade de sua condição material. Basta, exemplificando, tocar *Brasília* às obras de Hélio Oiticica, outro artista em cuja produção a questão da brasilidade vem à tona e transborda.

O tropicalismo, enquanto amorfa e desnivelada atividade cultural do momento, ganha, ao longo de 1968, ares de movimento estético-ideológico, embora não chegue a tanto, seja pela ausência de programa, seja pela fragmentação e polidiversidade das formas de expressão, muitas e variadas como o cinema, o teatro, a música popular e as artes plásticas (representadas pelo próprio Hélio), o que sugere uma rede de afinidades interligadas entre si mais



22 Hélio Oiticica. **Tropicália**. 1968. Ambiente.

pelo desejo de arregimentação, que o período propicia, que propriamente por uma sólida plataforma cultural. Embora na esfera das artes de espetáculo a trama entre as produções "tropicalistas" seja um pouco mais firme, nas artes plásticas, seja pelo distanciamento em relação à palavra, seja pelo seu habitual autocentramento, ou mesmo por sua tendência ao

isolamento produtivo, qualquer pretensão à tipologia de "movimento tropicalista" cai por terra⁹¹.

Entretanto, se o tropicalismo não aparece como um "ismo" a mais na historiografia específica da arte no Brasil (justamente porque seria o movimento de um homem só, e de algumas poucas obras), ou seja, se o tropicalismo não

⁹¹ "mais que um movimento", afirma o crítico e historiador da arte Frederico Morais, "o tropicalismo foi uma explosão de criatividade, depois de anos de repressão política. As referências para o tropicalismo podem ser buscadas em várias fontes – no modernismo de Tarsila do Amaral, na antropofagia oswaldiana, no kitsch suburbano, na cultura popular, em arcaísmos culturais brasileiros, na televisão (Chacrinha), na crônica policial (Cara de Cavalo, o Bandido da Luz Vermelha), em heróis latino-americanos (Che Guevara) e na pop art" (MORAIS, 1994: 8). Igualmente otimista, o artista e também historiador da arte Carlos Zílio via no Tropicalismo "uma quebra na relação constante entre o modelo externo e a produção de arte no Brasil" (ZÍLIO, 1982b: 31).

ganha palco iluminado na história das artes plásticas, por outro lado, e em detrimento do pequeno alcance social da arte contemporânea, os debates sobre a cultura brasileira suscitados direta ou indiretamente pelo tropicalismo como um todo, por volta de 1968, foram fortes o suficiente para tangenciarem boa parte da produção artística brasileira naquele momento. O teatro da agressão de José Celso e principalmente as músicas de Gil e Caetano reverberavam pela mídia.

Oiticica por seu turno, ao contrário de Antonio Henrique Amaral, e de acordo com as convicções de um artista como Antonio Manuel, não pintou, no sentido estrito da palavra, nenhum quadro em 1968 e nem durante os anos que se seguiram. Desde o fim dos anos 50, aliás, quando Hélio largara a rigidez do concretismo, a pintura sumiu de sua produção. Como já mencionei, sua obra, bem como a de uma importante parcela de artistas plásticos desse período, era antipintura, em muitos casos antiobra, e, em casos não tão incomuns, era mesmo antiarte. É evidente que, de qualquer forma, não deixava de ser arte, ao menos não aos olhos da crítica e da historiografia que as reclassificavam, as manifestações "antiartísticas", como mais uma forma de "arte". E de fato, apesar das querelas ideológicas que surgem imantadas às mais estrambóticas taxinomias estéticas, alguns artistas, entre os quais Oiticica, abandonaram a pintura e largaram-se à exploração de novas formas híbridas de expressão. É o caso, paradigmático, de *Tropicália* (1967-68: **reprodução 22**), de Hélio, obra síntese de todo um ideário da vanguarda brasileira de então, um ambiente (dito ambiental ou penetrável) criado em forma de labirinto e composto por diversos elementos entre plantas, objetos de plástico, palha e cascalhos, poemas enterrados, incluindo uma televisão e araras vivas, e que recriava, entre a ironia, o aliciamento e o espanto, uma "paisagem brasileira".

Eu criei um tipo de cena tropical, com plantas areias, cascalhos. O problema da imagem é colocado aqui objetivamente – mas desde que é um problema universal, eu também propus esse problema num contexto que é tipicamente nacional, tropical e brasileiro. Eu quis acentuar a nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa extremamente ambiciosa em criar uma linguagem que poderia ser nossa, característica nossa, na qual poderíamos nos colocar contra uma imagética internacional da pop e op art, na qual uma boa parte dos

nossos artistas tem sucumbido (OITICICA, Hélio, *Tropicália*. In: OITICICA, 1996).

Rudimentos tão desnivelados no plano conceitual e material como poemas, araras, um televisor, e elementos do cotidiano popular, quando somados resgatam sentidos muito mais densos e provocadores que a consideração decomposta de cada elemento. Cria-se, realmente, um ambiente, um estado modificado de relação com o todo, um estado emotivo e conceitual onde a memória reclama noções pouco exatas de arte e brasilidade. E é esse o valor de um procedimento paratático, a sua distribuição de dúvidas, seu não dogmatismo: não se definem os limites do que seja "artístico", do que seja "brasileiro", e muito menos do que possa ser uma "arte nacional"; a questão está apenas proposta, como um problema aberto. Entretanto, como fica muitas vezes evidente, o discurso sobre a obra, mesmo quando o do próprio artista, pode funcionar como um redutor de possibilidades. Nas palavras de Oiticica, a "imagética internacional" criticada é escolhida a dedo, associando-se *pop* à apologia ao consumismo e *op* ao imperialismo *high-tech* do primeiro mundo, quando na verdade mesmo a "nova linguagem" que *Tropicália* pretendeu acentuar é em partes tributária de certas operações da cultura artística "internacional", como os *environments* e os *ready-mades*. Mesmo a vanguarda tem sua memória, e é sobre as cinzas desta memória que Oiticica propunha o ressurgimento de sua fênix *Tropicália*, que ainda segundo ele, teria sido "a primeira tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem *obviamente brasileira* no contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional". (OITICICA *apud* MORAIS, 1994: 7 – grifos meus).

Ocorre que a tentativa de se criar uma linguagem "obviamente brasileira" a partir da incorporação de "elementos brasileiros", conforme os termos do artista, é tão mistificadora quanto a tentativa de se preservar uma original cultura nacional salvaguardando-a do contato com os novos meios através da manutenção da pintura como região do intocado, como em termos se deu com obras como *Brasiliana*. Saltam, contudo, diferenças. Nesses tempos, no âmbito específico das artes plásticas, os debates sobre brasilidade e, numa esfera mais geral, sobre o engajamento da arte em grandes projetos ideológicos, centram-se tanto no processo formativo de produção das obras quanto no modo com que estas se

oferecem em circulação, distribuição e consagração específica. De um lado, surgem as manifestações de vanguarda como *Tropicália*, que se afastam, ao menos inicialmente, dos meios tradicionais de expressão artística (pintura, escultura), que valorizam o processo e potencializam a participação do espectador na construção da obra, assim como se afastam dos meios tradicionais de consagração, como os salões, os museus, as grandes coleções. De outro lado, desponta um procedimento estético característico como *Brasília*, que se numa mão guarda, como guarda *Tropicália*, uma certa vontade de combate, na outra, entretanto, guarda certo apreço pelas chancelas das instituições culturais, sobretudo Bienais e salões de arte, entendidas nesse caso como raros e necessários espaços de resistência à massificação e à brutalização da subcultura⁹².

Entretanto, apesar das diferenças tipológicas entre *Tropicália* e *Brasília* (pontos convergentes de poéticas distintas), em comparação com outras manifestações culturais do período, como o tropicalismo musical, as artes plásticas destacavam-se mais pelos pontos em comum que propriamente pelas discrepâncias internas. Vistas sob os riscos de uma lente menos meticulosa e, portanto, mais difusa, produções estéticas de artistas tão distintos como Hélio Oiticica e Antonio Henrique Amaral deitam-se, curiosamente, em solo comum, quando contrapostas às outras manifestações culturais que aceitavam, ironicamente ou não, o “gosto médio” como matéria poética de criação. A estética do “mau gosto” do Grupo Oficina, a música *Coração materno*, de Vicente Celestino, na voz de Caetano Veloso ou ainda a ironia completa de Torquato Neto ao propor Chacrinha, o escrachado apresentador de auditório, como gênio tropicalista (NAPOLITANO, 2001b: 248), eram operações que no meio artístico só possuíam lastro se fossem inequivocamente dispostas como detração dessa espúria cultura de massa. Se um artista inteligente como Nelson Leirner, já em 1966, parecia preocupado em recolocar o cotidiano, inclusive o massivo, no seio da erudição hermética das artes plásticas, e se para tanto ele lidou, um pouco ao sabor da moda *pop*, com a construção de santuários *kitsch* para ícones da cultura de massa (como Roberto Carlos em *A-Dorção*), mesmo assim seria ingênua a confusão entre os objetivos, as estratégias, o alcance e a poética de Leirner e

⁹² E é nesse sentido, por exemplo, que acho válido afirmar que os limites institucionais, de fato, implicam na mudança e na remodelação dos sentidos das produções culturais.

Roberto Carlos. O próprio Helio Oiticica, como destaca Marcos Napolitano, reagiu asperamente à simples possibilidade de associação entre cafonice e tropicalismo:

E agora, o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar o Tropicalismo, Tropicália – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é (...) Muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por essa voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala do Tropicalismo apanha a imagem para consumo ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem – sua cultura ainda é universalista, à procura desesperadamente de um folclore, ou na maioria das vezes nem isso (...) Tropicalismo é muito mais do que araras e bananeiras (OITICICA, Hélio, Tropicália. In: OITICICA, 1996: 125).

Não se sabe o quanto Antonio Henrique guardava dessas disputas tropicalistas no perfil de uma obra como *Brasíliana*, onde a banana, protagonista de suas representações, metaforizava e, logo, elidia suas intenções. No entanto, como uma pista de análise, o próprio Amaral chegou a afirmar, posteriormente, que a série das bananas teria iniciado sob o impacto da peça *O rei da vela* (Oswald de Andrade), dirigida por Zé Celso⁹³. Assim, apesar das prováveis, mas eventuais ligações entre a conjuntura e *Brasíliana*, o fato é que a obra, como espécie de síntese desse ambiente, ganhou a consagração máxima no Salão Paranaense daquele ano de 1968; o que, de alguma forma, sugere um diálogo silencioso entre o júri e as implicações culturais e políticas impressas na obra, onde a complexidade de um momento histórico ressurgiu, via premiação, em forma de cumplicidade.

⁹³ LEITE, Rui Moreira, Adeus às bananas, *Veja*, 18/06/1986.

b. Tecnocaipirudito: os “Objetos caipiras”

Cultura de massa e arte

No Brasil, entre o final dos anos sessenta e o início da nova década, a relação entre as artes plásticas e a crescente cultura de massa não é, de forma alguma, uma relação fácil de se entender. A concretização do projeto de industrialização brasileira vinculada ao grande capital, inclusive internacional, a aceleração no processo de consolidação do mercado de bens culturais e a amplificação da técnica e do alcance dos meios de comunicação, questionavam o lugar social do artista. O reino da aura e da autonomia da manifestação estética é posto em xeque pela confrontação com os novos veículos de reprodução de linguagem. Aos artistas visuais, exemplificando, cabia posicionar-se frente ao cinema, à fotografia e ao *videotape*, ao alcance da publicidade, aos imensos *outdoors*, às histórias em quadrinhos e aos cartuns, frente às artes aplicadas, ao desenho industrial, aos novos meios, enfim: era preciso, pois, compreender qual papel caberia ao trabalhador intelectual naquela complexa maquinaria de cultura.

Ao artista, em sua condição de produtor individualizado e de senhor de seus meios diretos de produção, é compreensível a repulsa inicial pela espetacularização da cultura promovida pelos novos meios de comunicação. A lógica promocional direcionada ao maior alcance mercadológico possível não permite, por certo, que os programas de auditório ou mesmo que as telenovelas exijam muito, em termos de repertório, concentração e poder de recriação, de seu público-consumidor. A cultura, entendida aqui como concretização do entretenimento fácil e massivo, é rejeitada enquanto tal. A moda, a superficialidade e o consumismo, aliados ao período de violenta repressão, facilitam a leitura negativa dessa gradativa estetização do cotidiano posta em ação através da moderna indústria cultural – um fenômeno mundial, diga-se de passagem.

Segundo alguns autores, os anos sessenta e setenta representam o início, ou ao menos um acirramento, de um certo processo cultural de metamorfose das sociedades contemporâneas. O processo de autonomia dos campos culturais, tão típico da modernidade e tão ricamente estudado por Pierre Bourdieu, começaria a

dar lugar ao processo inverso, de mútua cumplicidade entre os campos. A “economia”, por exemplo, passa a precisar da

estetização publicitária ao mesmo tempo em que as produções artísticas se relacionam com o mundo do mercado e da gestão de uma forma cada vez menos pudica, a ponto de nos chegar a parecer semelhante a venda de um sabonete, a disputa de uma eleição legislativa e a promoção de um artista (MONTEIRO, 1998: 203)

Conforme aponta Mike Featherstone, há um certo momento em que as estratégias subversivas das vanguardas se esgotam, incapazes de alcançarem a efetiva transformação social, sendo readaptadas pelos meios de comunicação de massa como estratégias de persuasão. É esse processo, dito de estetização do cotidiano, corre em paralelo ao processo da própria desestetização do campo artístico (FEATHERSTONE, 1992). É o momento em que se inicia o fim da separação moderna da cultura em *erudita* e *vulgar*, separação a que Andréas Huyssen denominou Grande Divisão (HUYSEN, 1992: 44-45). Posicionamentos mais radicais, inclusive, chegam a deduzir que, desse ponto em diante, a arte deixa de ser “o modo de apresentação privilegiada da experiência estética como era no passado”, largando essa tarefa “aos suportes da cultura de massa: meios de comunicação, publicidade, etc (...), suportes de estetização da vida que implicam, portanto, que a experiência estética primária está nesses planos e não na arte” (JIMÉNEZ, 1993: 29-30)⁹⁴.

Com efeito, as novas e incomensuráveis condições de reprodutibilidade, que certamente assustariam ao próprio Walter BENJAMIN (1975), agridem

⁹⁴ Por outro lado, existem ainda aqueles que, como Tício Escobar, lêem os saldos atuais desse processo histórico-cultural de maneira diferente: “Hoje, a publicidade e o design, para tomar os exemplos mais claros, reciclam as conquistas das vanguardas e assumem a experimentação ‘avançada’, mas o fazem em termos de previsibilidade prática exigida pelos usos aos quais se referem. Reeditam efeitos de choque, procurando agitar a experiência quotidiana mediante a excitação imediata: podem provocar e remover com cautela, desconcertar suavemente, surpreender, apelando para o talento ou a impertinência, para a diferença ou o escândalo; seduzir mediante o *glamour* de uma estética disciplinada, mas é difícil que procurem discutir os contornos do sentido social, já que o modelo que os requer supõe que estejam pragmaticamente ajustados” (ESCOBAR, 2002: 37-38).

brutalmente “ao ideal da obra de arte enquanto *monumentum aere perenius* e à experiência estética enquanto experiência, implicando profunda e autenticamente o sujeito, criador ou espectador”, como nota Gianni Vattimo (1989: 78-80).

Vivendo num meio ainda em partes tributário do processo da Grande Divisão, compreende-se como podem artistas tão distintos quanto Antonio Amaral e Oiticica, e intelectuais tão distintos quanto Frederico Moraes e Ferreira Gullar, concordarem quanto ao fomento, por vezes inconsciente, de uma visão superior e cataclísmica em relação aos valores “subculturais” que surgem vinculados a essa cultura de massa. Não é, pois, incomum ao meio artístico uma certa propensão ao lado “apocalíptico” da questão – para adotar a terminologia de Umberto Eco⁹⁵.

Se a possibilidade de aceitação do “gosto médio” – “popular” no sentido hauseriano –, podia causar calafrios a muitos, por outro lado as possibilidades de ampliação de público, de inédita capacidade reprodutiva e de conseqüente democratização cultural que surgiam sob o signo da tecnologia e da nova conjuntura infraestrutural do país, por certo dividiam opiniões, inclusive no meio das artes plásticas. Não se tratava de aumentar a flexibilidade crítica quanto às mensagens dispostas pelos novos circuitos de mega-comunicação, mas sim de perceber que o extraordinário potencial comunicativo desses meios surgia, ao intelectual e ao artista, como um campo aberto de possibilidades. Matizando a questão, se nem só de apologia aos novos tempos se vivia, também nem só de desqualificação da cultura suburbana se conquistava, arduamente, uma aura de nobreza estética. “Contestar o *kitsch*”, ironizava o crítico norte-americano Harold Rosenberg, “faz a pessoa parecer automaticamente um defensor das artes” (1974: 192). A distância, nesses casos, entre a crítica, a chacota e a apologia, era perigosamente tênue. Assumir, portanto, as contradições do popularesco, principalmente no Brasil, assim como cogitar a adoção de estratégias “pré-fabricadas”, *ready-made*, “industriais”, era jogar-se ao vento incerto.

As artes plásticas por seu lado, e como é bem sabido, apesar de suas eventuais referências à iconografia de massa, não constituíram corpo como fenômeno de massa, ao menos não no Brasil, onde a condição de celebridade alcançada nos Estados Unidos por um Andy Warhol não conquistou, por exemplo,

⁹⁵ ECO, 1998. Posições apocalípticas como a de Adorno, por exemplo, arriscam encontrar eco fácil no meio artístico: “a autonomia da obra de arte, que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões causais, vê-se no limite abolida pela indústria cultural” (ADORNO, 1994: 93).

nem de perto, o mesmo suporte público. Categorias críticas e ideológicas como *erudito* e *massivo* se rearticulam. O conceito híbrido de “cultura pop”, em território brasileiro, e na América Latina como um todo, desponta ainda mais contraditório que na Europa ou na América do Norte. Como já se disse, salvo num nível iconográfico, e mesmo assim re-adaptado à nossa conjuntura sócio-cultural, a influência da *pop* talvez não tenha sido tão determinante quanto possa parecer – o que não deixou, mesmo assim, de funcionar como um influxo intenso e relevante. A controversa influência da arte *pop*, se não foi diretamente responsável pela constituição de um olhar poético revigorado às produções massivas tupiniquins, no mínimo fez parte de uma nova sensibilidade, mais geral, de uma nova visão de mundo, típica dos anos sessenta, que alterava as possibilidades culturais historicamente disponíveis⁹⁶. Esse ambiente, com todas as suas modificações técnicas, injetou nas artes plásticas, tanto ou mais do que a própria voga *pop*, um inédito campo perceptivo, engendrando novos debates estético-ideológicos e, conseqüentemente, propiciando alguns procedimentos poéticos originais. Destacam-se o conceito de arte pública, a tinta industrial de Antonio Dias e de Carlos Zílio, a serigrafia, o cartaz e o múltiplo; e posteriormente o uso do vídeo. A imprensa, “instituição por excelência da esfera pública” (HABERMAS, 1984), é citada, relida, execrada, ironizada. *Movimento estudantil*, de Antonio Manuel, desponta como o protótipo desse embate, assim como a própria utilização da mídia por Nelson Leirner no conhecido caso do *Porco empalhado*⁹⁷.

⁹⁶ Embora a *pop* tenha exercido considerável influência sobre os artistas brasileiros, era muito comum àquela época que os artistas negassem isso, por questões políticas, geralmente alegando a-criticidade sobretudo à *pop* norte-americana. A crítica geral que a *pop* internacional fazia à sociedade de consumo, muitas vezes passava despercebida no Brasil, onde havia a necessidade mais evidente de combate político. Leia-se alguns depoimentos. “Agora, é bom acabar de uma vez por todas com estas besteiras de dizer que nós fomos influenciados pela *pop-art* norte-americana. Alguns artistas deste movimento como Larry Rivers, Jasper Johns e Claes Oldenburg tiveram individualmente importância para nós no sentido de mostrar a possibilidade de uso de novos materiais, novos temas, mas sempre foi uma influência individual e não em termos de escola. Estive em Nova York recentemente e pude ver o ‘pop’ que se faz lá agora. Achei fraco, até decadente” (Gerchman *apud* PECCININI, 1999: 120). “A Pop Art teve um grande impacto sobre mim, mas eu achava a Pop Art, na minha leitura simplória, alienada” (ZÍLIO, 1996: 22). Eu “reaproveitava a *pop art* como uma linguagem nova, nossa. A diferença é que a *pop art* americana era uma pintura acrílica: via, constatava, constatava e retratava a realidade urbana deles. No nosso caso, queríamos transformar a pintura numa arma” (Sérgio Ferro *apud* RIDENTI, 2000).

⁹⁷ Sobre esse caso, cf. o meu FREITAS, 2003.

João Osório e as transformações no Paraná

Da mesma forma, nas produções artísticas que circularam no Paraná de 1966 em diante encontram-se algumas referências à cultura de massa que, sob um certo esmaecimento do predomínio abstracionista, demonstram que a preocupação dos artistas com os novos meios de comunicação – e com a modernização num sentido mais amplo –, se não ocupava posição nuclear, ao menos existia enquanto fenômeno cultural efetivo e captável através das obras, fosse pela mecanização do orgânico presente nas esculturas de Stockinger,



23 João Osório Brzezinski. **Objeto caipira**. 1970. Fragmentos plásticos e tecido. 84 x 39 x 33 cm. Acervo MAP.

Roberto Cidade e Renato Pedroso, fosse pela pieguice da crítica à massificação de um Marcelo Vilela, fosse pela linguagem com cheiro de “pop pintado” de Pietrina Checcacci, Décio Noviello, Bernardo Caro, Fernando Bini e, sobretudo, Suzana Lobo, ou fosse ainda pela articulação técnica de certo modo industrial das esculturas acrílicas de Hisao Ohara, das pesquisas com papel de Ivens Fontoura, das *Armagens* de Paulo Roberto Leal ou da magnífica *Você a cores*, de Ubi Bava. Era a arte entendida, simultaneamente, como adequação, perplexidade e contestação frente a todas as contradições dos projetos urbano-modernizadores das elites.

Em 1969, com uma proposição imersa nessas questões, o artista plástico paranaense João Osório

Brzezinski⁹⁸ dá início a sua série de *Objetos caipiras* (ou *caboclos*: **reprodução 23**), numa das mais argutas sínteses poéticas do período⁹⁹.

Não adianta, entretanto, lançar mão de uma mirada ciclópica sobre essas obras – ou sobre quaisquer outras – como se a pura e simples consideração da conjuntura histórica, ou de alguma outra monocausa imperativa, fosse capaz de, sozinha, instrumentalizar satisfatoriamente nosso olhar. Esses *Objetos*, enquanto objetos culturais, se por um lado guardam certa coerência com a sensibilidade do momento e com alguns problemas estético-ideológicos então vigentes, por outro, assim como já afirmei outras vezes, assumem igualmente as perspectivas específicas de seu autor, dentro de sua própria trajetória poética, assim como de sua posição particular no campo das produções culturais. Para diversos feixes, portanto, múltiplos olhos.

Qualquer gesto de João Osório, naqueles tempos, arriscava-se às vitrinas, ao menos no círculo mais ou menos restrito das artes plásticas. Sua produção estava em evidência, não só no Paraná, mas inclusive nos grandes centros brasileiros, sobretudo em São Paulo. A crer, exemplificando, no discernimento da principal crítica de arte do Estado, Adalice Araújo, o artista era “considerado pela crítica brasileira o maior artista paranaense”¹⁰⁰. E de fato, em termos de

⁹⁸ **BRZEZINSKI, João Osório** (Castro, PR, 1941). Artista plástico – trabalhou com pintura, colagens e objetos –, professor e administrador cultural. Reside em Curitiba desde 1954. Durante o tempo de faculdade (EMBAP-PR), frequenta as discussões da Galeria Cocaco, de Ennio Marques Ferreira*. Em 1961 ganha seu primeiro prêmio no Salão Paranaense. Forma-se em 1962. Frequenta o ateliê de pintura de Luiz Carlos de Andrade e Lima. Participa das Bienais de São Paulo em 1965 e 1969. Entre 1966 e 1967 realiza suas primeiras colagens com estopas e tecidos estampados. Por esses tempos, Walter Zanini chega a apontar João Osório como o artista paranaense mais afirmado de sua geração. Aprovado em concurso, em 1968 substitui Guido Viaro* na cadeira de Modelo Vivo da EMBAP, onde leciona até aposentar-se. Nessa mesma data, faz sua primeira exposição individual na Galeria Toca. É nomeado Delegado Regional da AIAP (Associação Internacional de Artistas Plásticos – UNESCO) em 1969, no mesmo ano em que cria seus primeiros *Objetos caipiras*, assemblages feitas a partir da colagem de objetos domésticos de plástico. De 1971 a 1977 é diretor da Casa Alfredo Andersen. Leciona na UFPR em 1982. Entre as diversas premiações que recebeu, João Osório é o artista mais premiado na história do Salão Paranaense, num total de 10 premiações.

⁹⁹ Os *Objetos caipiras* são, na verdade, uma série de objetos construídos por João Osório entre 1969 e 1970. Um deles foi admitido no Salão Paranaense de 1969 e, embora não tenha sido premiado (talvez devido a sua precariedade material), chamou a atenção da crítica da época. A maioria dos objetos foi destruída, restando alguns poucos exemplares na coleção do artista e no acervo do Museu Paranaense, agora incorporados ao acervo do Novomuseu.

¹⁰⁰ ARAÚJO, Adalice. O presente e o futuro da arte na opinião de João Osório, *DP*, 07/12/1969. A esse respeito igualmente, Walter Zanini, com o peso do julgamento de uma das maiores autoridades do campo artístico, então diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, crítico atuante e um dos maiores historiadores da arte brasileiros, escreveu no catálogo da II Exposição Jovem Arte Contemporânea, promovida pelo MAC-SP, que “através de uma definição linear expressionista aguda e monumental, [João Osório] amadureceu uma linguagem que o torna

consagração institucional, há tempos João Osório vinha sendo lisonjeado pela crítica nacional como um dos artistas mais destacados do país, além de acumular, nos últimos anos, uma considerável série de variadas conquistas simbólicas, entre seleções e premiações no campo artístico. Um ano antes, em 1968, João Osório já ostentava os principais feitos de sua carreira: participara dos maiores eventos do país (Panorama da Arte Atual Brasileira, Jovem Arte Nacional, duas Bienais de São Paulo, Salão do Artista Jovem, Bienal da Bahia) e premiara-se em diversas ocasiões (Salão da Cidade de Porto Alegre, Salão Jovem de Campinas, Jovem Arte Contemporânea – MAC-SP e dez vezes no Salão Paranaense). Em tom de gracejo, por exemplo, costumava-se repetir pelos jornais, que João Osório ganhara, em vida, a marca recorde de um prêmio por ano: 27 anos, 27 premiações¹⁰¹.

Sua produção, que até meados da década aparecia associada ao informalismo, tendência visual onde predomina a não-figuração, a partir de 1968 é concebida publicamente como “nova figuração expressionista”, termo divulgado incessantemente pela imprensa, especializada ou não, que mesmo sem saber, apenas repetia uma pequena crítica anônima¹⁰². De qualquer forma, independentemente da eventual inadequação da poética de João com a *nouvelle figuration* da Escola de Paris, é visível por esses anos, desde 1967

a personalidade paranaense mais afirmada de sua geração” (ZANINI, catálogo da II Exposição Jovem Arte Contemporânea, p. 03-04).

¹⁰¹ Quando o artista, em setembro de 1968, ganhou o prêmio-aquisição de NCr\$400,00 na II Exposição Jovem Arte Contemporânea, vários jornais repetiram-se na informação da quantidade de prêmios conquistados por João em tão pouco tempo de carreira. Exemplos: Paranaense traz prêmio-aquisição da mostra jovem, *DP*, 01/10/1968; Prêmio de salão jovem, *ESP*, 26/10/1968; *DP*, 30/10/1968; Um homem de quem se fala, *EP*, 01/11/1968; Arte jovem tem prêmios, *ESP*, 26/10/1968. Jovem Arte Contemporânea era um salão – um evento de competição – que além de ocorrer no principal museu de arte contemporânea do país, contava naquele ano com a participação de jurados como o próprio Walter Zanini e Nelson Leirner, um dos melhores artistas da vanguarda paulista e nacional.

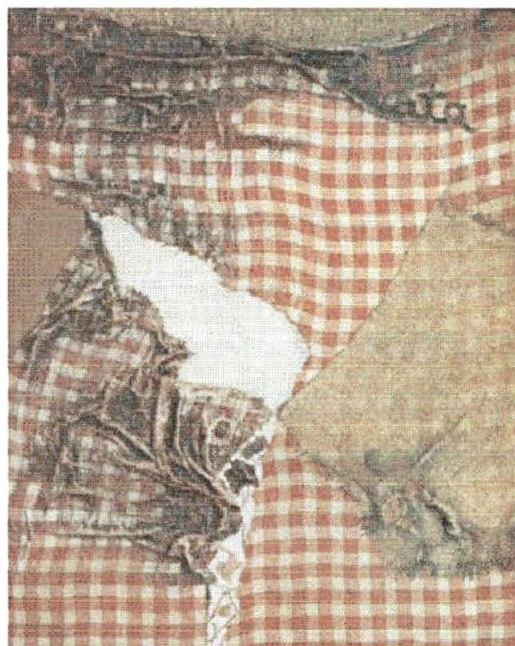
¹⁰² “João Osório Brzezinski, pelo sentido individual de sua nova figuração expressionista”, é premiado. Essa pequena frasezinha impressa ainda no catálogo da II Exposição Jovem Arte Contemporânea demonstra, de certa forma, o quanto as classificações artísticas podem se construir sem maiores reflexões. O evento Jovem Arte Contemporânea, graças à sua infraestrutura institucional e aos agentes consagrados-consagradores que se lhe estavam ligados, e graças ao designativo “jovem”, importantíssimo na conjuntura sócio-política de 1968, exerceu peso considerável sobre a premiação de João Osório – que por sua vez já estava em evidência desde sua segunda participação na Bienal de São Paulo, um ano antes. O designativo nova figuração expressionista surgiu como uma frase identificadora do artista no catálogo deste evento: nada mais; apenas uma frase isolada e não assinada. A partir daí, a expressão, que estava na moda porque vinculada ao movimento parisiense da *nouvelle figuration* (PECCININI, 1999: 98), passou a ser repetida em quase todas as ocasiões em que, nos próximos tempos, o artista necessitava de uma rápida identificação, de uma chancela estética de apresentação.

principalmente, que a obra deste artista passava por um intenso processo de reformulação.

A partir de 1965 João começa a abandonar a pintura (entendida aqui no sentido mais tradicional de “tintas e pincéis”), passando a fazer colagens com estopas dobradas e interferidas pela mão do artista¹⁰³. Entretanto, em menos de dois anos, as estopas começam a desaparecer e/ou a dividir o espaço pictórico com alguns tecidos estampados, bastante coloridos, comprados em lojas populares (**reprodução 24**). Os *Objetos caipiras* ainda apenas se anunciavam.

Inicialmente, conforme admitiu em depoimento dado a Geraldo Leão, João

Osório adotou esses tecidos com vistas à solução de um problema de ordem especificamente formal: com o uso cada vez mais freqüente da estopa crua, coberta por vezes apenas por uma pátina, o resultado final perdia em variação no colorido. Na busca da re-inserção da cor em seus trabalhos, mas sem abdicar do pano e da colagem como matéria de elaboração, a estrutura cromática variada daqueles estampados baratos surgiu-lhe, portanto, como eficaz possibilidade expressiva.



24 João Osório Brzezinski. **Espaço nulo**. 1967.
Tecidos e estopas sobre tela.

Aos poucos eu fui tentando usar a estopa de maneira mais crua, eu já não pintava mais encima da estopa, eu só dobrava e dava certa pátina ou imitava um queimado com tinta, ali. Então a coisa foi ficando muito

¹⁰³ A semelhança entre essas obras e as do artista italiano Alberto Burri (nascido em 1915) é espantosa. Para Burri, que além de artista também fora um médico prisioneiro de guerra no Texas em 1944, as estopas, muitas vezes encharcadas de tintas vermelhas, faziam clara referência a bandagens cheias de sangue. Já na obra de João Osório, segundo ele mesmo, a idéia das primeiras estopas teria surgido a partir de algumas experiências do pintor paranaense Fernando Velloso. A eventual semelhança com a obra de Burri, portanto, seria uma coincidência: “depois que eu já estava fazendo isso é que alguém me falou: ‘escute, mas tem um italiano que faz isso’. Daí então é que eu descobri o Burri” (OSÓRIO, João. Depoimento a Geraldo Leão. 15/05/2001, p. 09). Fernando Bini, igualmente, confirmou-me essa tese por onde as primeiras estopas de João seriam decorrência de algumas colagens de Velloso, e não da obra do artista italiano. (BINI, Fernando. Depoimento a Artur Freitas. 05/12/2002, p. 08-09). Dois dados: em 1965, os trabalhos de Burri e os de João se encontraram na Bienal de São Paulo e acabaram sendo expostos lado a lado; em 1968 João admitia nos jornais ter sofrido influências de Burri e de Tikashi Fukushima. (Brzezinski mostra hoje a sua pintura. *EP*, 05/03/68).

assim monocromática, né? Eu dizia, é melhor ficar mais para a antipintura e esquecer tudo de uma vez. Aí eu chequei que precisava de cor. (...) A estopa só tem essa cor. (...) Aí eu descobri: “mas os panos estampados têm a cor que eu quiser, e daí a cor do pano é que vai sugerir o esquema cromático do meu quadro. Então posso variar à vontade”¹⁰⁴.

Somente num segundo momento Brzezinski iria associar a utilização desses panos coloridos com sua particular conotação de valor de uso, o que se deu quando atentou que junto à adoção desse material “vinha essa carga popular que o pano tem, que em si já é uma forma de expressão do povo [e] que pude associar no quadro”¹⁰⁵. A serialidade e o baixo custo desses tecidos populares, com seus vistosos estampados florais e geométricos, eram opção corriqueira à decoração de moradias dos estratos sociais medianos e proletarizados. A associação desses materiais com um certo gosto duvidoso era previsível, senão inevitável. O próprio artista, quando na época falava sobre essa fase, ao apresentá-la como inclusão de materiais atuais, qualificava-os, tais materiais, como sendo “tecidos estampados propositalmente de mau gosto”¹⁰⁶. Adalice Araújo, por sua vez, ao comentar a obra de João, costumava falar em apropriação do *kitsch* como matéria de invenção plástica¹⁰⁷. É curioso notar, em situações como estas, que o “mau gosto” ou o “kitsch” não são aí apresentados como pertencentes ao universo natural do artista, pois que surgem *propositalmente apropriados* pela sua poética, separando-se dela pela inferioridade estética. O procedimento de “apropriação”, tão em voga durante os anos sessenta, era, ao mesmo tempo, uma forma de crítica às categorias embotadas do elitismo cultural e uma maneira de, contraditoriamente, ainda preservar certas balizas de qualidade. Logo, se de um lado a arte revia a validade da institucionalização de suas próprias certezas, de outro redefinia sua relação com a invasão da cultura de massa. O *ready-made*, como procedimento específico de apropriação, surgia então como o conceito-chave: na mesma medida que *La fontaine* (**reprodução**

¹⁰⁴ OSÓRIO, João. Depoimento a Geraldo Leão. *Op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ João Osório em ARAÚJO, Adalice. Um diálogo com um dos maiores artistas da nova geração, *DP*, 14/12/1969.

¹⁰⁷ “Apropriar-se do kitsch” é, ao meu ver, reverter à ordem do discurso as aflições de uma sociedade de classe, pois como disse certa vez Baudrillard, “não há kitsch sem mobilidade social, sem a necessidade de evidenciar a ascensão na escala social através de signos materializados nos objetos” (1972: 114-115).

25) e *Pharmacie*, de Duchamp, ou que as *Marilyns* de Warhol assumem sua ofensiva à idéia do estético autônomo e positivo em si mesmo, essas obras, ao comportarem o mecanismo de apropriação dos produtos culturais industrializados (*ready-made*), igualmente impõem a não-esteticidade do objeto “apropriado”, justamente ao reforçar a esteticidade do gesto “apropriante”, nesse caso, o próprio procedimento poético. Trocando em miúdos, apenas estou tentando dizer que essas *apropriações*, conforme lhes convém, podem ser tanto *antiarte*, quanto *Arte* mesmo, com “A” bem maiúsculo. E no evento específico dos estampados de João Osório a situação é semelhante: aqueles tecidos baratos e industrializados, com sua “carga popular”, e enquanto “forma de expressão do povo”, no instante em que são afundados nas águas do “kitsch” e do “mau gosto”, esvaem-se das chances de alcançar as margens seguras da arte¹⁰⁸.



25 Marcel Duchamp. *La fontaine*. Urinol de porcelana assinado. 1917/64. Acervo Arturo Schwarz.

Telúricas chitas, num processo de religação, em pouco tempo não apenas compõem a obra – dividindo seu espaço com a estopa ou a pintura –, mas são a própria obra. “O passo seguinte foi (...) em 1968. Eu descobri: ‘mas eu não preciso colar tudo isso na tela. Eu posso pegar só isso’. Foi quando eu fiz só pano. Sem fundo, sem nada. (...) Só o tecido, a forma solta, cortada e apoiada na

¹⁰⁸ Por volta de 1960, o termo “kitsch” é utilizado pela primeira vez, na Alemanha, onde a expressão significava tanto “fazer móveis novos com velhos”, quanto “vender gato por lebre” (MOLES, 1986: 29). Para alguns autores, o fenômeno cultural do kitsch, de difícil definição, embora tenha surgido na modernidade (HARVEY, 1992: 46), recrudescer recentemente com a moderna indústria cultural. Num sentido negativo, o kitsch representaria a vulgarização cultural imposta pela moderna sociedade de consumo, seria “acrítico” (COMPAGNON, 1996: 23), “mecânico”, “espúrio”, (GREENBERG, 1997: 32-33) e “previsível” (ROSENBERG, 1974: 191-8), seria precisamente o oposto do mundo autônomo e restrito da arte. Sob outra perspectiva, mais comum, o kitsch não corresponderia a toda cultura de massa, mas apareceria quando essa cultura “vale-se da cultura erudita para transformar em moda e consumo não poucas de suas representações” (BOSI, 1992: 327-8). Ou seja, o kitsch seria a vulgarização de certos bens simbólicos até então distintivos, seria “uma vontade de repertório mais amplo que simbolize o novo *status* social” (PIGNATARI, 1980: 87), ou ainda uma tradução da “aspiração, a antecipação social de classe, a filiação mágica à cultura, às formas, aos costumes e aos sinais da classe superior” (BAUDRILLARD, 1972: 116). Segundo Abraham Moles, seriam características do kitsch a oposição à simplicidade e a tentativa de se elidir a imitação do que não se é (MOLES, 1986). Numa perspectiva mais dialética, Umberto Eco afirma que embora o kitsch seja sim uma recontextualização simplificada da mensagem original, não se deve descartar que ele também seja “capaz de estimular experiências inéditas” (ECO, 1998: 108).

parede”¹⁰⁹. Aos novos significados, presumem-se as prováveis influências: uma coerente trajetória individual de pesquisa estética, uma sensível abertura ao relacionamento entre o domínio artístico e a cultura de massa, a compreensão de certos procedimentos de uma vanguarda internacionalizada, o respaldo crítico e institucional à carreira de artista reconhecido e uma certa atenção aos problemas ideológicos da cultura num país de terceiro mundo, tudo isso junto, a ferver num imenso e condicionante caldeirão. Abrindo mão do suporte, recusando a escritura da tinta e reservando à obra uma geografia pré-fabricada, de “gosto duvidoso”, João Osório prenunciava suas futuras produções, vislumbrando uma nova fase: “no ano seguinte, eu já parti de uma vez para os objetos caipiras. Foi em 69”¹¹⁰. Surgia, assim, uma irônica e maleável síntese poética. A epítome de um tempo.

Os objetos caipiras

Imagine-se um conjunto de utensílios cotidianos de uso doméstico, feitos de plástico, como bacias e baldes, comprados em alguma loja popular de departamentos, colados uns nos outros, sem muito esmero, e em cujos intervalos e arestas despontam alguns remendos, igualmente colados, feitos dos recortes daqueles mesmos tecidos estampados e cafonas que há pouco, sozinhos, eram a própria e insólita obra do artista. Eis os *Objetos caipiras*, curiosos explosivos plásticos engatilhados pelas contradições de um *contexto* e detonados pela ação da mais pura formatividade¹¹¹.

Num primeiro contato esses conjuntos tridimensionais compostos de elementos produzidos em escala industrial apresentam-se esquivos, descuidados, silenciosamente festivos até. Artefatos transfigurados, fazem pensar nos objetos diversos que lhe compõem, tão familiares, interrogativamente alterados, sugerem talvez novas funções, resgatam da memória as maquinarias inúteis de Picabia. Sem dúvida a forma, inusitada, desarranja a cadeia viciosa de consumo e funcionalidade. Seria, a geringonça, algum novo produto *High-tech-pop*? Ou

¹⁰⁹ OSÓRIO, João. Depoimento a Geraldo Leão. *Op. cit.* p. 10.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Acerca do uso plástico como material “artístico”, Canclini chegou a afirmar, pensando justamente sobre a produção artística latino-americana dos anos sessenta, que “os artistas mudaram maciçamente sua linguagem e sua relação com o processo sócio-econômico, mediante o uso de *novos materiais* (acrílico, plástico, poliéster)” (CANCLINI, 1979: 87).

simplesmente mais um *gadget* viciado em consumo¹¹²? Uma certa memória visual aponta-lhe a deselegância do que há de pior no massivo, acusa-lhe a incoerência e agrava-lhe o contra-senso, pois não serve a nada, de um lado, nem é, de outro, refinado; não se vende, nem se compra; nem se usa, nem se troca. É dúvida e reticência.

A explicação do artista, como quase sempre, articula-se dialeticamente com a obra: se de um lado a reduz pela literalidade e pela pretensão de deter seus contornos significantes, de outro a enriquece, pois sugere uma certa psicologia de intenções, um certo mecanismo estético-ideológico partícipe dos debates maiores da cultura brasileira.

Eu queria fazer a visão caipira da tecnologia. (...) Um caipira não sabe o que é um computador, mas ele quer fazer um. Um arremedo de computador. Inclusive eu chamei um de *TV em cores*, que tinha algo que parecia uma tela de televisão. Naquele tempo não havia (...) televisão colorida. [Os trabalhos] tinham essa ironia. Seriam arremedos como um caboclo faria um objeto que ele não entende, como essas tribos aí vêem passar um avião no céu e fazem um avião totêmico, achando que aquele avião deles vai atrair o de verdade. (...) Então tinha essa função de crítica social, o nosso subdesenvolvimento. Um pouquinho dentro da *pop*, mais ou menos¹¹³.

Apresentada desse modo, a obra é uma grande simulação, uma encenação, um jogo de espelhos, é *mimesis* de si. Imita-se o caipira imitando algum incompreensível equipamento tecnológico. Mimetiza-se, portanto, a própria imitação. O “popular”, idealizado pelo desconhecimento caipira frente a tecnologia de ponta, surge desejoso pelas benesses da industrialização da qual está afastado. Seu procedimento é *kitsch*, no sentido de falso repertório, pois não chega a tocar o “desenvolvido”, apenas constrói-se na projeção do *outro*, com seus aviões totêmicos ou seus computadores de plástico, com suas máquinas míticas, quiméricas, que só funcionam como amparo ao desejo. O resultado é

¹¹² Segundo Baudrillard, um *gadget* é toda engenhoca definida pelo uso que dela temos, que não é nem utilitário, nem simbólico, mas *lúdico*; é tudo aquilo com que nos divertimos fascinados por um funcionamento cuja única função é funcionar. Entretanto, ainda conforme esse autor, cumpre lembrar que um *gadget* não é um brinquedo (embora possa ser um), uma vez que esse tem para a criança uma função simbólica (BAUDRILLARD, 1972: 117-9).

¹¹³ OSÓRIO, João. Depoimento a Geraldo Leão. *Op. cit.* p. 10-11.

desastroso, os materiais inadequados, os adereços de “mau gosto”. O olhar caboclo, inferiorizado e ao mesmo tempo encantado, é o sintoma do momento: Apollo 11 pousa na lua em 20 de julho de 1969. A atitude *naïf* do “artista popular”, enquanto técnica, é “arremedo”, e enquanto forma, aspiração e advento.

Seguindo, no entanto, nesse sentido de análise, a encenação – a obra de João Osório – desaparece, no ponto exato onde impera o poder do discurso enunciado. O trabalho estético assim entendido, portanto, seria pura transparência, completa ilusão, ficção elidida, onde o distanciamento é suprimido (Brecht) e a quarta parede levantada (Diderot). Mas a obra vai além disso; tem densidade própria; não se limita ao mini-conto: é um questionamento, uma certa consciência sobre a própria erudição, sobre o crescente contexto massivo, sobre um Brasil arcaico e moderno, caipira e digital. É um questionamento sobre a arte, seu pensamento e seu lugar.

A aparência dos *Objetos caipiras*, por certo, não guardava certezas.

Quando o público [paranaense] parecia apaziguado e disposto a aceitar, sem susto, a arte abstrata, surgem os objetos kitsch de João Osório, uma verdadeira perversão ao bom gosto e à beleza. O artista, desestruturando a linguagem abstrata, passa a explorar o humor e a paródia, (...) recorrendo à exploração do plástico e das colagens. Novo choque. Embora não premiados esses objetos marcam o Salão [Paranaense] (JUSTINO, 1995: 19).

Se de um lado o “caipira”, nessas obras, representa o gosto médio das massas, ou melhor, seu “mau gosto” mesmo, sua “perversão ao bom gosto e à beleza”, e se por esse lado o “caipira” refere-se ao não-erudito, ao patamar do primitivo urbano que quer computadores e do primitivo classicamente antropológico que totemiza aviões, por outro lado, entretanto, essa mesma “caipirice” também aponta, contraditoriamente, para a situação da produção cultural brasileira como um todo, incluindo a dos artistas plásticos. Numa entrevista da época, por exemplo, João Osório afirmava que o artista brasileiro, se não pensa mais em regionalismos, entretanto sente-se tolhido pela “impossibilidade de acesso a materiais atuais” restando-lhe assim incorporar “nosso subdesenvolvimento”, devendo realizar “obras com os materiais que temos à mão com facilidade, na base de adaptações, que se transformariam numa

espécie de visão cabocla da tecnologia atual”¹¹⁴. Ou seja, assim como o “popular” afasta-se, por sua condição de classe, de qualquer possibilidade de acesso aos bens e serviços disponíveis numa sociedade industrializada, restando-lhe, portanto, somente o ingresso mediano e possível nos bens inferiores de uma cultura de massa (tecidos estampados, lojas de departamentos, ié-ié-ié, etc), por seu lado o artista, igualmente afastado dos “materiais atuais” (inacessíveis pelo alto custo e pela própria condição de subdesenvolvimento do país), nesse ponto alia-se ao “popular” e dispõe suas produções culturais com o que tem na mão, nesse caso a sucata industrial. Num único argumento, ao justificar-se a validade poética dos *Objetos caipiras*, seja enquanto discurso intelectual e esteticamente relevante, seja enquanto ironia crítica à inferioridade cultural das produções tanto massivas quanto populares, curiosamente também assumem-se certos laços sócio-culturais com as parcelas menos favorecidas da sociedade brasileira. Em poucas palavras, os *Objetos caipiras*, num só tempo, tanto denunciam a frágil condição social do produtor cultural brasileiro em geral, quanto reafirmam a superioridade específica de uma parcela culta dessas produções em detrimento de outras.

Contradições culturais

O caso, apesar de todas as suas especificidades, é típico, no mínimo exemplar, uma vez que reúne em si e a sua volta diversas e conhecidas condições sócio-culturais. A expansão na consciência política do artista enquanto trabalhador intelectual entra em choque direto com sua própria identidade produtiva, que floresce dialética e simultaneamente como signo tanto de distinção quanto de contestação. Retornando aos espelhos, pela sua produção o artista qualifica-se, quase que por instinto, num jogo de sombras entre a identidade e a diferença, retomando o esforço de esmaecer as fronteiras entre a arte e as demais atividades humanas. Essa dinâmica vertiginosa caracteriza, numa mirada mais ampla, a situação do intelectual na sociedade capitalista, ou seja, a situação daquele que, para alcançar uma consciência de classe robusta, precisou afastar-se da condição de explorado e, de certo modo, assumir uma contraditória posição de elite cultural. Dilacerado de um lado pela preocupação social e de outro pela

¹¹⁴ Depoimento de João Osório em ARAÚJO, Adalice. Um diálogo com um dos maiores artistas da nova geração, *DP*, 14/12/1969.

manutenção de um determinado *status quo*, esse intelectual seria dominado pelo sentimento contraditório a que Marshall Berman denominou *cisão fáustica* (BERMAN, 1987: 37-84). A ambigüidade de sua relação com o mundo seria tributária de sua própria situação social ambígua. O intelectual não é “povo” – é no máximo sua “vanguarda”, como já vimos –, mas igualmente não participa da divisão do poder econômico ou político. “Os escritores e artistas”, segundo Pierre Bourdieu, “constituem, pelo menos desde a época romântica, uma *fração dominada da classe dominante*” (1999: 192). E essa “cisão”, retornando a Berman, possui “uma ressonância especial em países social, econômica e politicamente ‘subdesenvolvidos’”:

Essa identidade “subdesenvolvida” foi às vezes fonte de vergonha; outras vezes, fonte de orgulho. (...) No século XX, os intelectuais do Terceiro Mundo, portadores de cultura de vanguarda em sociedades atrasadas, experimentaram a cisão fáustica com invulgar intensidade. Sua angústia interior freqüentemente inspirou visões, ações e criações revolucionárias (...). Com a mesma freqüência, porém, ela tem conduzido apenas às sombrias alamedas da futilidade e do desespero (BERMAN, 1987: 44-45).

A crer em Marcelo Ridenti, sociólogo preocupado em discutir as condições sociais e o engajamento político da produção cultural brasileira, “os dilemas fáusticos dos intelectuais também aparecem, especialmente no pós-1964, em obras de vários campos artísticos” (RIDENTI, 2000: 175). Os *Objetos caipiras*, destarte, se não se apresentam enquanto panfleto consciente de alguma causa politicamente programática ou libertária, por outro lado permitem-se a imersão nalguns dos principais problemas estético-ideológicos vigentes, demonstrando portanto, a um só tempo, tanto a “abertura” recente do meio artístico paranaense quanto o processo de religação entre arte e cotidiano fomentado nesses anos. Situados no limbo entre a vergonha e a apologia da cultura brasileira, e sob a esquiva e defensiva tutela da ironia, os *Objetos* sugerem a teatralização do “popular” (a ingenuidade do caipira, seu gosto duvidoso, seu desejo de ascensão), reforçam as regras relativamente autônomas do campo artístico (a obra, o salão de arte, o júri de seleção, os valores estéticos contemporaneamente válidos) e polemizam abertamente com a modernização, mormente em sua faceta

de massa. A obra de João Osório era lida como uma posição polêmica frente à moderna indústria da cultura.

A fase dos “objetos caboclos” de 1970 [é] caracterizada por assemblages de tom satírico, mais deliberadamente pop-kitschizante (sic). Servindo-se de objetos caseiros de plástico (com sabor de Lojas Americanas) como: canecas, baldes, primariamente colados, dá uma visão crítica do terceiro mundo face à tecnologia mais sofisticada: computadores eletrônicos, cápsulas espaciais, etc. Aí não só satiriza a contradição de nosso status econômico dentro de uma pseudo-realidade, como põe em dúvida a possibilidade de uma “arte multiplicada”, onde não haja sequer uma infraestrutura¹¹⁵.

Naqueles tempos, o próprio artista em seus depoimentos já reforçava esse tom de polêmica com a sociedade de massa, entre o desafio e o elogio, afirmando, por exemplo, que o artesanato “só se justifica como requinte de uma classe abastada, [é] anacrônico [e] tende a desaparecer, cedendo lugar ao desenho industrial, mais coerente com a época”¹¹⁶. A construção do lugar da arte deve se pautar pelo novo contexto industrial. “A obra única está com seus dias contados. Teremos uma arte de consumo produzida em série por meios

¹¹⁵ ARAÚJO, Adalice. João Osório, *DP*, 20/05/1973. Na linguagem cotidiana, tanto em francês quanto em inglês, o termo *assemblage* significa montagem, coleção, reunião. Já na terminologia crítica da arte moderna, com todas as suas constantes modificações, essa noção vem se referindo a certos procedimentos poéticos mais ou menos determinados. Segundo Michael Archer, a *assemblage* é a união tridimensional de certas imagens e objetos que “jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados” (ARCHER, 2001: 3-4); equivale também, ao menos inicialmente, à exploração em terceira dimensão do procedimento bidimensional da *collage* cubista. Nesses sentidos, é provável que as primeiras *assemblages* tenham eco em certas obras futuristas (*Construção de um galope*, Umberto Boccioni, 1914), dadaístas (*Merzbau*, de Kurt Schwitters), construtivistas (*contra-relevos*, de Tatlin, 1914-5), cubistas (*Violino*, Picasso, 1914) e surrealistas. Quando Picasso utiliza automóveis de brinquedo para compor um babuíno, ou mesmo quando constrói a cara de um touro através da montagem de um selim com um guidão de bicicleta (*Cabeça de touro*, 1943), o procedimento da *assemblage* se evidencia. Entretanto, da década de 50 em diante (que é justamente quando o artista Jean Dubuffet cria a conotação artística do termo – CHILVERS, 2001: 32), cada vez mais o simples procedimento da *montagem em si* (como antes ocorrera em Tatlin ou Schwitters) sobrepõe-se à *montagem representativa* de Picasso ou Boccioni (KRAUSS, 1998). Em 1962, por exemplo, a conhecida exposição “A arte da *assemblage*” (MOMA, Nova York) consagra a primeira perspectiva, que seria não só recorrente à poética de artistas como Robert Rauschenberg, como também seria determinante ao entendimento da arte das décadas subsequentes, sobretudo no que toca ao conceito de *religação*. Um *Objeto caipira*, portanto, se não faz uso do artifício da montagem com finalidades representativas como em Picasso, ao menos se refere, sim, à noção de *assemblage* conforme se adotava nos anos sessenta.

¹¹⁶ João Osório em ARAÚJO, Adalice. Um diálogo com um dos maiores artistas da nova geração, *Op. cit.*

industriais. (...) A arte é sempre o reflexo de sua época”¹¹⁷. E efetivamente, como afirmara Benjamin, uma vez que na modernidade a “quantidade tornou-se qualidade”, realmente “não há nada a garantir [ao quadro de cavalete] sua duração infinita” (BENJAMIN, 1975)¹¹⁸. Era esse, digamos, o pano de fundo imediato da produção cultural brasileira. Entretanto, embora Brzezinski em sua produção individual não tenha abandonado – ainda conforme Benjamin – a “aura” da obra de arte, visivelmente os *Objetos caipiras* caminhavam no interregno dessas questões. Não que as opiniões sejam decisivas para a apreensão desses objetos: elas talvez apenas ajudem a montar o quadro contraditório daquele momento. Na visão de Adalice, por exemplo, a obra de João “põe em dúvida a possibilidade de uma ‘arte multiplicada’”, enquanto na perspectiva do próprio artista “a obra única está com seus dias contados”. Mais do que a discussão ideológica sobre um futuro imediato das artes plásticas num contexto massivo, os *Objetos*, eles mesmos, com a sua linguagem e sua inserção social específicas, caracterizam um discurso autônomo e, portanto, uma visão particular. É evidente que a obra de João Osório não se torna *design*, nem *múltiplo* e muito menos se oferece à reprodutibilidade massiva e ilimitada¹¹⁹. Ela ainda é única e circula pelos salões, assim como o gesto *ready-made* duchampiano também era único e ganhou os museus e a oficialidade. Entretanto, esses lúdicos *Objetos*, ao denunciarem a falência da artesanaria em sua inadequação frente ao novo mundo “desenvolvido”, simultaneamente sugerem a montagem como forma poética mais coerente aos novos tempos (BÜRGER, 1993: 123-129). Nessa situação, cumpre ao artista apenas a operação asséptica da construção, elaboração poética de parcelas vivas da sociedade tecnológica. Cabe-lhe, portanto, a um só tempo, tanto romper com os limites pré-industriais do artesanato ainda presentes nas obras de arte, quanto reabilitar os valores “populares” impressos nessas inexpressivas mônadas pré-fabricadas. Se de um lado, portanto, em função de uma operação produtiva ainda manual e individualizada e de uma circulação restrita às paredes de um salão de arte os *Objetos caipiras* ainda não pertencem à lógica da distribuição ampliada do consumo de massa, de outro eles sugerem,

¹¹⁷ João Osório em ARAÚJO, Adalice. O presente e o futuro da arte na opinião de João Osório, *Op. cit.*

¹¹⁸ Parece-me bastante significativo que esse conhecido texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, tenha chegado ao Brasil há tão pouco tempo, em 1967, publicado em português pela revista *Civilização Brasileira*.

¹¹⁹ Sobre os *múltiplos*, consulte: MORAIS, 1975: 66-68; BAUDRILLARD, 1972: 110-111.

em potência, sua própria e possível reprodutibilidade, da mesma maneira que a tinta industrial e a superfície chapada sugeriam algo semelhante a Antonio Dias.

Cabe aos *Objetos caipiras* apenas a interpretação labiríntica que eles mesmos sugerem, como saldos que são de um tempo onde a arte revia-se frente à indústria, frente à história recente das artes plásticas, frente a conceitos fugidios como o popular e o massivo, frente ao problema político da cultura brasileira enquanto sujeito e, sobretudo frente ao maior “mito tribal” do mundo contemporâneo, o consumo (BAUDRILLARD, 1972: 11). Se os *gadgets*, como quer Baudrillard, realmente forem o emblema da sociedade pós-industrial (1972: 117), nada mais compreensível que um *Objeto caipira* assuma a sua forma. Por paródia ou adulação? Pouco importa. “Não existe objeto, por mais marginal que seja, que não sirva para qualquer coisa, ainda que fosse apenas por não servir para nada, tornando-se assim signo distintivo” (*ibidem*). E assim foi, para nosso assombro, que João Osório Brzezinski apenas limitou-se a dissimular a função de suas irônicas, mas industriosas produções¹²⁰.

¹²⁰ Segundo a etimologia de Aurélio Buarque de Holanda INDUSTRIOSOS refere-se a “executado com indústria, com arte”, ao passo que INDÚSTRIA a “destreza ou arte na execução de um trabalho manual” (*Novo Dicionário Aurélio*).

4. REPRESENTAÇÕES EM 1973

a. Milagre e anos de chumbo: saldos finais

Brasil, final de 1973.

Com volumosas e variáveis conseqüências históricas, a “linha dura” posta em ação pelo governo Médici chegava ao fim, juntamente com seu mandato. De um lado arrefecia-se a ameaça do terror que pesava, mormente entre 1970 e 1973, aos militantes de oposição, fossem das organizações guerrilheiras, do Partido Comunista, ou simplesmente simpatizantes das causas da esquerda. Nas palavras de Boris Fausto, o governo Ernesto Geisel, que teria início em março de 1974, representava “um triunfo dos castelistas e, conseqüentemente, uma derrota da linha-dura” (FAUSTO, 1998: 488)¹²¹. E embora Geisel não representasse uma corrente das forças armadas mais lãngueta ou democrática, foi em seu governo que a abertura política deu seus primeiros e tortuosos passos. De outro lado, com o fim da era Médici, o exercício de um conhecido modelo econômico ameaçava desatar suas costuras. Era o começo do fim do chamado “milagre econômico”. Desde fins dos anos sessenta costumava-se dizer que a política econômica de Delfin Neto almejava “fazer o bolo crescer” para somente depois disso reparti-lo pelo corpo social. Através de um formidável intervencionismo, o Estado abria a economia brasileira às relações internacionais, substituía o combate à inflação pela aceleração do crescimento e estimulava a produção oligopolista, sobretudo no setor de bens de consumo duráveis (DINIZ, 1994: 205). Entre 1968 e 1973 o Brasil, num sentido macro-econômico, passou por uma fase de grande expansão e de retomada do crescimento industrial. Graças “à possibilidade de complementar a produção interna com importações”, a economia brasileira demorou a apresentar pontos de estrangulamento, o que retardou a sobrevida do “milagre” até 1973, quando surgem os primeiros índices de fracasso¹²².

¹²¹ Convencionalmente chama-se por “linha dura” – direção governamental que implica no acirramento das ações repressivas e da censura – aos governos consecutivos de Artur da Costa e Silva (1967-69) e Emílio Garrastazu Médici (1969-1973). Já a chamada “linha branda” estaria por sua vez representada tanto pelo governo militar de Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-66, o primeiro), quanto por aqueles responsáveis pelo início e consolidação da abertura política: os governos de Ernesto Geisel (1974-78) e João Batista Figueiredo (1979-1984).

¹²² “são sintomas de inflação reprimida, que começaram a aparecer no ano passado quando pecuaristas, frigoríficos e açougueiros reduziram a oferta de carne, em protesto contra os preços oficiais, julgados insuficientes”, escrevia Paul Singer, em 1973. Nessa época, o autor já aponta a escassez de matérias primas, de insumos essenciais, em todos os níveis da produção nacional.

Os resultados, até então, foram surpreendentes. Entre 1969 e 1973, o “bolo”, de fato, cresceu. Graças a uma certa conjuntura internacional inicialmente propícia, a economia brasileira, em termos gerais e absolutos, conseguiu combinar um crescimento fabuloso com taxas inflacionárias reduzidas¹²³. Entretanto, como se sabe, e em detrimento da aparência brilhante dos indicadores econômicos, os principais aspectos negativos do “milagre” foram de natureza social: as classes trabalhadoras sofriam com o pesado arrocho salarial imposto pelo governo e anunciavam as engrenagens corroídas que impulsionavam o mar de rosas das classes médias e altas. O crescimento na produção industrial mantinha-se pela opressão ao operariado, pela repressão física dos líderes sindicais, pelo estímulo ao oligopólio (sobretudo o estatal e o multinacional) e pela formação e manutenção de um mercado consumidor classe média (MENDONÇA, 1995: 67-78).

A esse respeito, aos que possuíam poder de compra, a melhoria de vida e o ufanismo eufórico de alguns setores da mídia (mormente a Rede Globo) dispunham um mosaico de benesses e regalias. Fusca zero, TV em cores e tricampeonato mundial de futebol: era o triunfo do novo-riquismo classe média. Era “Pra frente Brasil”¹²⁴ que se seguia (TAVARES; WEIS, 1998). A televisão, canalizando essas expectativas, consagrava e reproduzia em grande escala esse ambiente de prosperidade nacional. E não por acaso.

A expansão recente da indústria cultural brasileira coincidiu com a vigência do regime autoritário instituído em 1964, dele se beneficiando diretamente através de maciços investimentos governamentais no setor de telecomunicações que, de sua parte, incentivou o crescimento da indústria eletrônica. A consolidação das redes de televisão no país ocorreu a partir da implantação do Sistema Nacional de Telecomunicações da Empresa Brasileira de

Até “a própria produção nacional de automóveis, o ponto alto do ‘milagre’, acabou sendo alcançada pela escassez de matérias primas” (SINGER, 1982: 6-7).

¹²³ Até pouco antes da crise mundial iniciada por volta do período 1973-5, havia uma grande disponibilidade de recursos na economia mundial (HOBBSAWN, 1995: 393 e ss), o que possibilitava, aos países em desenvolvimento, a tomada de grandes empréstimos externos. A dívida externa desses países cresceu em números vultuosos. O ingresso de capital estrangeiro no terceiro mundo ajudava a compor o panorama internacional. E os números do “milagre brasileiro” assim despontavam: “O PIB cresceu na média anual, 11,2%, tendo seu pico em 1973, com uma variação de 13%. A inflação média anual não passou de 18%. Isso parecia de fato um milagre” (FAUSTO, 1998: 485).

¹²⁴ Slogan utilizado pelos militares.

Telecomunicações (Embratel) com seu plano de estações repetidoras e canais de microondas. Entre 1968 e 1973, enquanto a economia crescia a uma taxa anual de 11%, o setor de equipamentos eletrônicos se expandiu à taxa de 20% (MICELI, 1994: 47).

Em contraposição, portanto, ao empobrecimento das classes menos favorecidas e ao recrudescimento do arbítrio repressivo do regime, destacava-se, via mídia, uma certa aparência geral de tranqüilidade classe média e de crescimento econômico nacional. Tanto no plano cultural quanto no ideológico, o impacto da televisão na construção imaginária deste Brasil era um fato demasiadamente presente para ser menosprezado. A intensificação no alcance geográfico e social da TV “a partir de 1969 quando tiveram início as primeiras transmissões em rede pela Globo” e principalmente a partir do “novo impulso [de] 1972 com a introdução da televisão em cores” reforçavam esse inaudito e massivo ambiente (*Ibidem*)¹²⁵.

Contudo, paralelo à aparência mais visível desse avanço irrestrito da indústria cultural e do “milagre econômico” corria, em outro sentido, a aparência mais subterrânea da repressão crescente imposta a qualquer oposição ao regime. O “refluxo dos movimentos de massa”, a censura e a ruína dos efêmeros grupos de resistência seriam os aspectos políticos mais nefastos – e por vezes invisíveis – desse mesmo período (RIDENTI, 1993: 79-80). Como aponta o próprio Marcelo Ridenti, o período do “milagre” seria coincidente com o do “fim do impulso revolucionário”, ou seja, o da derrota do projeto guerrilheiro (*Ibidem*). No que tange especialmente às produções culturais, a censura seria uma das mais perversas facetas do regime militar, sobretudo nos governos da “linha dura”.

¹²⁵ “As novelas”. por exemplo, “difundem, por todo o país, o que os emissores imaginam como universo glamouroso das classes médias urbanas, com suas inquietações subjetivas, sua ânsia de modernização, sua identidade construída em torno de uma atualidade sempre renovada e exibida por meio do consumo de últimos lançamentos eletrônicos, de decoração e vestuário” (HAMBURGER, 1998: 442-443). A moda, a música e o comportamento em geral recebem doses maciças de influências e sugestões. As informações e os repertórios disponíveis investem-se em geral de consumo fácil e poucas vezes problematizam a sério a situação de exceção política do regime. O incremento substancial no número de aparelhos de televisão no país não desponta apenas como mais um índice sócio-econômico e sim como sugestivo pano de fundo à compreensão de algumas transformações culturais. Nesse sentido, os anos setenta são a década da explosão televisiva. De acordo com Miceli, “o número de aparelhos de televisão pulou de 600 000 em 1960 para 18 milhões no início dos anos 80” (MICELI, 1994: 47). Segundo Geraldo Leite, os números respectivos seriam 760 000 (1960) e 19 602 000 (1980) (*apud* ORTIZ, 1991: 129). E ainda segundo a base de dados levantados por Maria de Fátima Guedes e Suzana Cavenaghi, a proporção de domicílios com televisão no Brasil seria a seguinte: 4,6% em 1960, 22,8% em 1970 e 56,1% em 1980 (*apud* HAMBURGER, 1998: 453).

Dominados pela crença de uma guerra revolucionária permanente e universal que visa a conquista ideológica do planeta, os militares brasileiros foram levados a combater toda argumentação crítica que não lhe era favorável, assim como a reprimir todos os seus dissidentes políticos. Tudo isso sempre dentro de um quadro de verdadeira cruzada de dimensão mundial que mantém em conflito permanente o Ocidente *versus* países comunistas (MARCONI, 1980: 26).

Principalmente nos anos que seguem ao AI-5, e sobretudo em relação às pessoas e instituições que de algum modo lidavam com a opinião pública (como professores, artistas, jornalistas, escritores e a imprensa em geral), a censura espalhava-se de inúmeras maneiras, sendo a censura política, a econômica, a auto-censura (pessoal e institucional) e a censura prévia algumas de suas variáveis mais freqüentes (*Ibidem*).

Dessa forma, em resumo, o período histórico brasileiro que vai aproximadamente de 1969 a 1973 é marcado por essa curiosa dicotomia: de um lado, o crescimento econômico que por volta de 1973 começa a dar sinais de ruína, e de outro, a violência política da linha dura, que do final desse período em diante, inicia o longo e tumultuado processo de “distensão” (DREIFUSS; DULCI, 1983: 97).

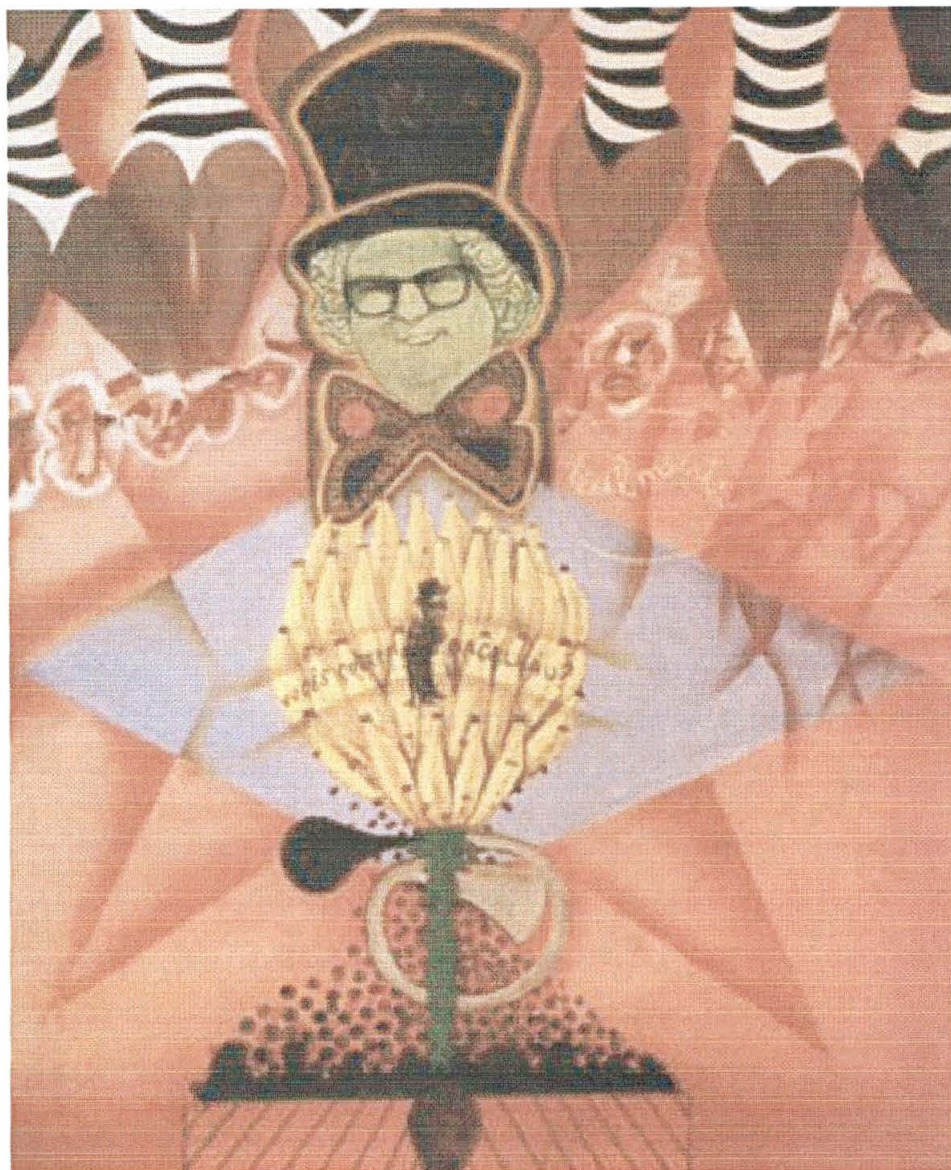
Partindo, portanto, desse duplo balizamento contextual – *modernização e repressão* –, pretendo compreender, nos dois próximos sub-capítulos, o quanto a textualidade de certas obras de arte pode acrescentar à interpretação dessa conjuntura como um todo, bem como perceber o quanto a própria conjuntura eventualmente se evidencia nas especificidades da dimensão artística. Para tanto, percebi que o Salão Paranaense de fins de 1973 permitia, ao mesmo tempo uma inserção e um distanciamento históricos suficientes para que algumas de suas manifestações estéticas carregassem certos aspectos que permitissem esse diálogo entre texto e contexto. Duas obras premiadas; duas perspectivas muito diferentes.

Numa ponta, a literalidade de *Realmente*, pintura de Danúbio Gonçalves, com suas contraditórias referências à indústria cultural e ao universo massivo da televisão em cores. E na outra, a metafórica obra *Ferro fere*, de Carlos Zílio, que com seu pesado silêncio indica o sofrido retorno de um ex-guerrilheiro e artista de

vanguarda em sua reintegração à vida e à arte. Após a TV e a prisão, em cada caso, um registro estético peculiar.

b. Gosto médio e TV: “Realmente”

Apontamentos sobre a relação obra-comentário



26 Danúbio Gonçalves. **Realmente**. 1973. Acrílica sobre tela. 110 x 89 cm. Acervo MAC-PR.

Gostaria de iniciar esse tópico retomando em poucas palavras um assunto que, embora tenha atravessado o texto até o momento, julgo não ter sido abertamente colocado: o problema da relação entre a obra de arte e o comentário que eventualmente se lhe dirige. Esse, que é antes de tudo um problema metodológico, pois que aflige ao próprio pesquisador, também é um problema inerente à natureza dos próprios universos pesquisados, o que torna a questão pelo menos interessante.

Entre a obra, e o que se diz sobre ela, há um desnível intransponível, uma distância que não se ultrapassa num gesto de vontade, um vácuo que não é nem hímen nem hífen. A obra não se encontra no discurso que se lhe enuncia, não é esse o seu lugar. A reflexão, no duplo sentido do termo, é, lá e cá, sempre desigual. Nem mesmo o depoimento do artista lhe resolve ou elucida o caráter, pois como disse Almandrade, “A fala do artista como qualquer fala, não fala do trabalho de arte”, somente “insinua um modesto conhecimento que pode apenas facilitar o relacionamento do espectador com a obra”¹²⁶. A obra de arte e o texto crítico se complementam, isso é claro, mas não são a mesma coisa. Um não ilustra o outro. Um não se determina no outro. São exercícios distintos.

Portanto, a dificuldade de caminhar nos interstícios desse assunto é evidente, uma vez que reconheço tanto a ingenuidade inerente à pretensão de neutralidade interpretativa quanto a fragilidade de deslindar-se a relação obra-discurso através da construção de outro discurso. A aceitação de que a linguagem constitui, ao mesmo tempo, uma referência e um fato em si, não permite simplificações redutoras. De qualquer maneira, sem desviar-me muito nem por muito tempo do tema principal – procurando, aliás, enriquecê-lo desde já –, pretendo aqui aproveitar algumas linhas para comprometer certas verdades e ao mesmo tempo elaborar alguns problemas oriundos da eventual desconsideração desse desnível.

A obra *Realmente* (**reprodução 26**), pintada por Danúbio Gonçalves¹²⁷ e premiada no Salão Paranaense de 1973 pode aqui servir como exemplo de certa inadequação, estética, histórica e ideológica, entre o que o texto escrito apresenta e aquilo que o discurso visual, por sua vez, nos sugere. A eventual carga

¹²⁶ ALMANDRADE. Um breve depoimento. *A Fonte - revista de arte*, Curitiba, novembro, 2001. Disponível em: www.fonte.ezdir.net

¹²⁷ **GONÇALVES, Danúbio** Villamil (Bagé, RS, 1925). Pintor, gravador, desenhista e professor. Na década de 40, estuda pintura e desenho com Candido Portinari, e gravura e desenho, na Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro, com Carlos Oswald, Axl Leskoschek e Tomás Santa Rosa Júnior. Participa, em 1948, do Salão Nacional de Belas Artes. Entre 1949 e 1951, viaja para Paris, onde frequenta a Academia Julian. De volta ao Brasil, funda o Clube de Gravura de Bagé, no Rio Grande do Sul, com Glauco Rodrigues e Glênio Bianchetti, em 1951. Com Carlos Scliar, Vasco Prado, Glauco Rodrigues e Glênio Bianchetti, integra o Clube de Gravura de Porto Alegre, entre 1951 e 1955. De 1952 a 1955, participa do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, recebendo o prêmio viagem ao país em 1953. No início da década de 60, estuda litografia com Marcelo Grassmann e Edmundo Brasil, em Porto Alegre. Em 1964, passa a dirigir o Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Em 1966 e 1968, participa da Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em Salvador. No período 1969 e 1971, leciona gravura no Instituto de Artes da UFRGS. Em 2000 é publicado o livro *Danúbio Gonçalves: caminhos e vivências*, pela editora Fumproarte.

contestatória da obra de Danúbio pode ser enriquecida nessas considerações, assim como sua própria condição de obra. Embora imagem e palavra, nesse caso, sejam construtos que geralmente bebam em fontes muito próximas, uma vez que a obra de arte e os comentários especializados que circulam pela imprensa fazem parte de um mesmo circuito cultural, é preciso, de saída, destacar pelo menos três níveis de avaliação estrutural entre um discurso e outro: a temporalidade, a hierarquia cultural e o lugar do enunciante. Consideremos desse modo, e como ponto de partida o que o crítico paulista Olney Kruse escreveu e publicou, em outubro de 1973, a respeito de *Realmente*:

O fundo da tela é cor-de-rosa, mas numa tonalidade de mau gosto deliberado. No centro da composição, o rosto (esverdeado) de Chacrinha está risonho e de sua boca sai uma palavra que o animador de televisão repete sempre: *realmente*. Um pouco abaixo disso, uma frase também famosa: "Vocês querem bacalhau?". E, junto à frase, o artista colocou uma figura controvertida, de óculos escuros e na mesma posição do homem que segura um bacalhau no rótulo de Emulsão Scott: o cantor Valdick Soriano.

Essa tela, intencionalmente *kitsch* e ligada ao Ultra-Realismo e à Nova Figuração, foi pintada por Danúbio Gonçalves, conhecido pintor gaúcho. Acaba de ser premiada no XXX Salão Paranaense de Arte Contemporânea. Doadada ao Museu de Arte Contemporânea do Paraná, é apenas uma das muitas obras ligadas ao *kitsch* e que foram aceitas e premiadas por três críticos de arte, convidados pelo governo do Paraná: Mário Barata (Guanabara), Ennio Marques Ferreira (Paraná) E Olney Kruse (São Paulo)¹²⁸.

Quanto à temporalidade, o exercício da crítica, aqui, age numa diacronia já convencional: *a posteriori*. Se é compreensível que os comentários podem influenciar a futura produção dos artistas, é ainda mais compreensível que eles influenciem o olhar igualmente *a posteriori* lançado à obra previamente terminada. Ou seja, a crítica, apesar de seus eventuais desdobramentos futuros, constrói-se *a partir* da obra já pronta, e nesse caso específico, já consagrada pelo salão. Escrever depois é escrever sobre, é diferenciar a obra do texto que lhe sucede, é relegar à obra o *status* de objeto e é dispor o sujeito analítico à crítica. Por outro

¹²⁸ KRUSE, Olney. Um salão com 14 prêmios e 22 homenagens. *DT*, 24/10/1973. Comentar sobre o Programa do Chacrinha.

lado, contudo, *Realmente* preexiste às palavras de Olney e, de qualquer forma, lhe sobrevive, ao passo que o texto, ao menos nesse caso, sem a obra é manco e ineficaz. Aceita-se o ato crítico apenas pela imaginação de uma certa realidade que lhe preexiste. A obra, destarte, é a condição primária das relações no meio artístico, o que lhe confere, em comparação com os outros gestos do campo, um determinado destaque qualitativo, uma certa reverência simbólica. A dependência entre a obra de Danúbio e sua respectiva crítica e vice-versa é desigual, pois há entre elas uma convencionalizada hierarquia cultural.

Como citei logo na introdução, a obra de arte é centro e álibi de sua esfera social. Sobretudo se levamos em conta o setor institucionalizado dessa esfera. O salão, o júri de seleção, a crítica jornalística, os textos de catálogo, a constituição de pinacotecas e o mercado de bens simbólicos, tudo isso gira em torno da obra, e se muitas vezes esta tende a evaporar-se no interior desse sistema dinâmico, é nela que se centralizam as mais diversas ações, mesmo que sob a condição de simples álibi das relações do comércio, da política cultural e da distinção social. E, claro, também da crítica. Ou seja, se a obra eventualmente se suprime e se torna pretexto ao exercício crítico, ainda assim ela guarda a condição de imprescindibilidade cultural, ao contrário do comentário que se lhe dirige. A obra, premiada, pretende-se o centro, e não o texto de divulgação, embora tenha ele mais alcance que ela e normalmente anteceda sua fruição. Um dos poucos momentos onde essa relação corre o risco de se inverter é o do casual grande desnível de reconhecimento entre crítico e criticado, e para isso é necessário considerar o lugar do enunciante, seja artista ou teórico¹²⁹.

No caso de Olney e Danúbio, tanto um quanto outro possuíam uma trajetória profissional respeitável e razoavelmente reconhecida no meio, sobretudo o segundo. Quanto a Olney, por exemplo, quando destaca as qualidades de *Realmente* – sua intencionalidade *kitsch* e sua ligação com o “Ultra-Realismo e a Nova Figuração” – está ao mesmo tempo avalizando a premiação conquistada no XXX Salão Paranaense, ou seja, reafirmando sua própria decisão de premiá-la, uma vez que o crítico, ao ser “convidado pelo governo do Paraná”, fez parte do júri de seleção do evento naquele ano. Em outra parte de sua crítica, aliás, Olney

¹²⁹ Como se sabe, o exemplo mais patético e insistentemente citado desse desnível ocorreu na espiêndida análise de Baudelaire sobre a obra do desconhecido ilustrador francês Constantin Guys, em *O pintor da vida moderna*.

afirma que “embora seja um salão regional, o Salão Paranaense atrai, todos os anos, a atenção e a participação de artistas jovens e consagrados do Brasil todo”, o que justificaria, pode-se supor, a participação do crítico paulista no evento paranaense¹³⁰. O curioso é que termos como “Ultra-Realismo” e “Nova Figuração”, canonizados pela crítica internacional dos anos sessenta e reproduzidos no texto do crítico, não condizem com a posição pública antivanguardista e antimodernização sustentada por Danúbio. Ocorre, entretanto, por outro lado, que nem a própria fala do artista, em certos graus, condiz com sua própria obra, o que se de um ponto aparentemente embaraça o entendimento do caso, de outro talvez nos permita esboçar a natureza desses desníveis, bem como compreender melhor certas diferenças que existem entre a intenção (que pode ser de contestação, por exemplo) e a obra em si.



27 Danúbio Gonçalves. **Exemplo de xarqueada.**

No nível da linguagem verbal, Danúbio, em seus diversos depoimentos, manteve-se por toda sua vida coerente com certos princípios estético-ideológicos, embora sua obra tenha sofrido modificações razoavelmente acentuadas. O artista gaúcho, como não é segredo, foi durante os anos cinquenta um dos

responsáveis pela fundação e pela divulgação dos Grupos de Gravura de Porto Alegre e Bagé, ao lado de Carlos Scliar, Glênio Bianchetti, Vasco Prado e Glauco Rodrigues. Já em 1953, sua série *Xarqueadas* (**reprodução 27**), composta por xilogravuras de topo, consolidava as atividades estéticas dos Grupos, constituindo-se no “provável carro-chefe de todo o movimento” (PIETA, 1997: 11) e lançando, assim, o nome do artista. Em 1973, aos 48 anos, Danúbio já é um artista conhecido, embora relativamente afastado do grande circuito da arte

¹³⁰ KRUSE, Olney. Um salão com 14 prêmios e 22 homenagens. *Op. cit.*.

nacional¹³¹. Ainda em certa afinidade com suas origens na figuração crítica e sempre bastante intransigente em sua fala, Danúbio manteve, todo esse tempo, um posicionamento público de aversão crônica a toda manifestação cultural que aparentemente se desviasse de seu próprio caminho. Veja-se, por exemplo, sua opinião sobre os “vanguardistas” e sua arte:

Acho essa gente um “sarampo”. Pessoas que fogem do sol, não amam com intensidade, não praticam esportes e estão com o cérebro entulhado de teorias. Lá [na Europa] como aqui [no Brasil] ostentam o mesmo ranço. A turma dos “moutons”, cosmopolita, está sempre de prontidão para adotar as últimas modas. A ótica dos nervosinhos evidentemente não me comove. Já basta os empanturrados das Bienais paulistas ou os dos salões estaduais. Não há nervo que agüente esta esnobação de “hiper-inteligência e genialidade”. Preferi olhar atentamente os modernos Incas, Astecas ou Africanos. Autênticos em suas manifestações de arte pura e vital, têm muito a ensinar a qualquer intelectualzinho pedante. Uma lição criativa provinda de uma vida “mais natureza” e afastada da máquina. Eles nunca precisaram de milhões de teorias para impor suas obras de arte, nem necessitam de muletas culturais para justificar a força de suas obras¹³².

Danúbio, ao criticar os “empanturrados das Bienais paulistas ou dos salões estaduais”, o faz com o conhecimento de quem fala parcialmente inserido no sistema, uma vez que, se sua poética particular nem sempre lhe rendeu dividendos do porte de uma Bienal, por exemplo, por outro lado ele próprio fora algumas vezes favorecido pela “ótica dos nervosinhos”, tendo participado de diversos “salões estaduais”, entre os quais o próprio Salão Paranaense, um velho conhecido que em 1973 veria sua quinta participação em apenas oito anos¹³³.

De qualquer forma, mais do que um ataque univocamente institucional, sua fúria refere-se mais especificamente às manifestações estéticas promovidas e

¹³¹ Basta comparar sua carreira com a de seu ex-colega de Grupo de Bagé e de Clube de Gravura, Glauco Rodrigues, muitas vezes premiado e com participações nos principais eventos artísticos do Brasil e do mundo. Glauco expôs em Kassel e na Bienal de Veneza, foi premiado na Bienal de São Paulo e ainda por cima participou das maiores exposições de vanguarda dos anos sessenta: *Opinião 66* e *Nova objetividade Brasileira*, ambas no Rio de Janeiro.

¹³² GONÇALVES, Danúbio. Impressões de viagem. *Boletim informativo MARGS*, Porto Alegre, 3 (7): 3-4, jan/abr, 1978.

¹³³ Danúbio havia participado, até 1973, dos salões de 1966, 68, 69 e 1971, e ainda participaria, anos depois, do salão de 1979 (JUSTINO, 1996: 297).

protegidas pelas instituições do que propriamente às “bienais” e aos “salões” em si mesmos. A ofensiva ao esnobismo intelectual e cosmopolita tem aqui endereço certo, e é justo nesse aspecto que seu posicionamento conserva coerência. Durante os anos cinquenta, enquanto adepto de uma poética figurativa próxima do realismo socialista e a braços dados com a ideologia de esquerda predominante nos Clubes de Gravura, Danúbio Gonçalves fora adversário ferrenho da abstração promovida pelas primeiras Bienais de São Paulo, fosse pelo vínculo que tivessem com o imperialismo norte-americano, fosse pela posterior impostação das teorias concretistas que se lhe atrelavam¹³⁴. Mesmo depois de 1956, com o enfraquecimento do poder de influência da política cultural soviética, Danúbio ainda conservava sua aversão ao intelectualismo e a qualquer corrente abstrata¹³⁵. A abstração naquela época era encarada, na ótica de artistas como Danúbio, como “uma coisa decorativa que não queria dizer nada. Era estratégico para desviar dessa coisa latina, da luta”¹³⁶.

Durante os anos sessenta e setenta, o campo artístico ocidental consagra novas poéticas que vão além dos gêneros tradicionais (pintura e escultura) e se espalham pelas diversas instâncias da arte, renovando a cultura visual e seus respectivos debates. O objeto, a *assemblage*, o ambiental, a arte cinética e a opção algumas dessas novas manifestações, todas igualmente refutadas por Danúbio na qualidade de novos inimigos, a quem o artista genericamente denomina “vanguarda”. E para ele, tanto estes quanto os “abstracionistas” não

¹³⁴ Sobre a política cultural norte-americana na América Latina nos anos 1950 – em que se pese o olhar então bastante messiânico desse autor – Néstor Canclini destacava duas frentes de ação: a criação, em 1952, de um Conselho Internacional do MOMA de NY que “exportou amostras de pintura norte-americana de vanguarda para as principais capitais do nosso continente”, e “o apoio econômico da União Panamericana, da CIA e das empresas multinacionais (Esso, Standard Oil, Shell, General Motors, General Electric) a museus, revistas, artistas e críticos latino-americanos” – uma agressiva campanha que promovia um mesmo projeto: “difundir uma experimentação formal aparentemente despolitizada, sobretudo o expressionismo abstrato, como alternativa ao realismo social, ao muralismo e a toda corrente preocupada com a identidade nacional dos nossos países”. (CANCLINI, 1979: 85).

¹³⁵ Em 1956, a invasão da Hungria e, sobretudo os resultados das denúncias contra Stalin feitas por Krushev no XX Congresso do Partido Comunista na URSS induzem muitos artistas e intelectuais de esquerda a questionar a influência do Estado e do Partido sobre as artes (HOBBSAWN, 1987). A política direcionista de Stalin que ditava o realismo socialista como estilo oficial naufraga em seu poder de influência. A figuração crítica no Brasil dá mostras de evidente cansaço. Mário Pedrosa e Ferreira Gullar dão o tom carioca da intelectualidade brasileira envolvida com questões referentes às novas propostas estéticas. Internamente o neoconcretismo, com Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, renova as discussões esotéricas do projeto concretista de São Paulo; externamente, mas via Bienais de 1957 e 1959, aportam no Brasil as estéticas ligadas ao informalismo e ao tachismo europeus e ao expressionismo abstrato norte-americano, todas correntes ligadas a linguagens recorrentemente não-figurativas.

¹³⁶ O mistério da nossa paisagem. *Jornal do MARGS*, nº 57, maio, 2000.

têm serventia a ninguém, uma vez que “esse tipo de arte se afasta do grande público, [pois] utiliza uma linguagem hermética destinada a uma minoria esnobe”¹³⁷. Em suma, e com base ainda em outros depoimentos, Danúbio resume, de uma vez, seus fantasmas: a “arte tecnológica”, o “modismo” da “vanguarda decadente” e o “comprometido ‘truc’ abstrato”¹³⁸. Ou seja, sobra a pintura (em detrimento da “vanguarda” e da arte tecnológica) e “figurativa” (em lugar da “abstração”). Até aí, portanto, nenhuma incoerência com *Realmente*, que numa mirada infantil, de fato, é uma pintura figurativa. Ocorre que, retornando às palavras do crítico paulista Olney Kruse e em prejuízo a certos julgamentos esclerosados do artista gaúcho, a obra de Danúbio surge simplesmente mais arejada e transfigurada pelos novos tempos. Ou por outras palavras, trocando em miúdos: *Realmente* não é, em definitivo, uma *Xarqueada*, embora o discurso de seu autor ainda o seja. Surge o desnível e já é preciso pensar a obra.

O milagre, a TV, o deslumbre e a resistência

No meu entender existem certas questões que se tornaram centrais à interpretação da premiada obra de Danúbio Gonçalves. Uma delas, por exemplo, é entender que se de um lado *Realmente* faz uma referência literal e irônica aos valores e ao imaginário de massa da indústria cultural brasileira, de outro, na qualidade de objeto cultural, ela – a obra – é tributária, num nível menos literal, das mudanças perceptivas, formativas e mesmo ideológicas oriundas da recente modernização cultural do país. Outra questão relevante, igualmente, está em também perceber que embora o discurso crítico e rancoroso do próprio artista sugira uma aflição com certas premissas da história recente das artes plásticas, ainda assim *Realmente* faz referências, variavelmente intencionais, a categorias estéticas então vigentes na arte brasileira e internacional. Na prática, entretanto, e como se mostrará, essas duas questões estão indissoluvelmente interligadas.

Danúbio Gonçalves, por exemplo, embora renegasse o cosmopolitismo esnobe das “vanguardas” e enaltecesse os produtos culturais de “uma vida ‘mais natureza’ e afastada da máquina”, acabou por produzir uma obra que, nalguns ligeiros aspectos, teimava em desfazer tais certezas. Sua *Realmente*, é claro, carrega num primeiro relance uma crítica debochada aos produtos “subculturais”

¹³⁷ SCHÄFER, Fábio. Danúbio Gonçalves nega evolução artística. *JE*, 16/07/1997.

¹³⁸ GONÇALVES, Danúbio. Autoretrato. In: *Danúbio Gonçalves – retrospectiva*. Porto Alegre, MARGS, 16/09 a 14/10 de 1992. Catálogo de exposição.

da sociedade de massa. Não há como conter a primeira risada quando um Chacrinha esverdeado e um Waldik Soriano carregando um bacalhau são representados numa pintura premiada pelo salão de arte. A inusitada combinação é de pronto um chiste, um contra-senso e uma afronta, tudo ao mesmo tempo. O humor explícito somente há pouco fora admitido na história da arte¹³⁹. Somente com uma certa reconsideração da figuração em meados dos anos sessenta – em partes provocada pela nova visualidade de massa – é que o cômico investe-se da possibilidade, embora readaptada, de circulação enquanto produto estético. Na mesma década em que hambúrgueres gigantes e histórias em quadrinhos baratas ganham as galerias norte-americanas e as grandes mostras internacionais, no Brasil, obras como *Tome semanco!* (Vera Lise, 1966) e *A-dorção* (Nelson Leirner, 1966) sugerem a graça e a ironia como expedientes estratégicos válidos a uma produção artística preocupada com os “significados da existência contemporânea” (LUCIE-SMITH, 1991: 163). O olhar de Danúbio se não equivale ao olhar da pop – até por que a pop, conforme Edward Lucie-Smith, não possui sequer um olhar típico (*Idem*: 162) – em todo caso é dela culturalmente correlato, assim como também o é em relação ao ambiente da “Nova figuração” e do “Ultra-realismo”, citados pelo crítico paulista.

Toda essa tipologia estética de fins dos sessenta que se descarrega sobre *Realmente* está, inclusive, imersa tanto no ambiente técnico desprezado por Danúbio quanto na problemática dos valores culturais veiculados pela moderna indústria cultural. As Marilyn's e as sopas Campbell's do poderoso consumismo norte-americano se transfiguram, meio desajeitados, na mistura brasileiríssima entre Chacrinha e Emulsão Scott. E se é evidente que Danúbio não tem como se aproximar da crítica profunda que Andy Warhol arremessou a certos valores da

¹³⁹ Até o século XIX, sobretudo nos *Salons* franceses, havia uma rígida hierarquia sobre o que se podia ou não pintar. Batalhas históricas, cenas mitológicas e passagens do Evangelho eram preferidas a paisagens e naturezas-mortas, gêneros menores por definição. O romantismo inglês e o impressionismo francês reabilitaram a autonomia da paisagem; Courbet e Van Gogh despediram o idealismo histórico greco-romano; Cézanne, Matisse e os cubistas reocuparam o mundo visual dos utensílios domésticos e do ambiente privado; e assim por diante: na continuidade histórica, os gêneros se esvaem diante do predomínio, na arte moderna, do império das formas, das cores, dos planos e da matéria: o tema, decomposto em pretexto, dá lugar à experimentação poética. Nesse ambiente, portanto, pouco espaço restava ao humor, constantemente realocado à publicidade, à ilustração e ao cartum. Embora o surgimento do termo “caricatura” e da caricatura como instituição seja de fins do século XVI, com os irmãos Carraci, e apesar da tradição do desenho de humor ter atravessado séculos, indo da arte cômica de Hogarth (XVIII) ao traço sarcástico de Daumier (XIX), passando tanto pela mania da caricatura de fins do XVIII quanto pela invenção da “história figurada” (c. 1829), por Töpfer (GOMBRICH, 1995: 364-374), parece-me verdadeiro que a instituição-arte se erigiu plenamente dispensada do sentimento cômico.

“era da reprodutibilidade técnica”, é certo porém que, nesse ponto, se o pintor gaúcho guarda certa coerência com seus princípios anti-vanguarda e anti-tecnologia, por outro lado contraditoriamente bebe nas mesmas fontes que critica.

O modelado realista do rosto do apresentador de TV sugere, sim, ainda que indiretamente, uma certa adequação às premissas hiper-realistas (também ditas ultra-realistas: **reprodução 28**), muito embora a intenção poética da obra não passe nem de perto pelas preocupações da poética hiper-realista em si. Ao contrário das bananas – que embora tratadas de modo naturalista ainda podem se



28 Danúbio Gonçalves. **Realmente**. 1973. (detalhe).

referir à longa tradição do desenho de observação –, o retrato de Chacrinha é resultado de uma mediação técnica onde a máquina e a reprodução mecânica interferem na concepção plástica e na possível fruição, formando um círculo perceptivo dependente dos novos meios de comunicação. O hiper-realismo só é possível nos grandes centros urbanos, onde a fotografia assume um papel determinante na formação da cultura visual, através dos *out-doors*, das revistas, dos jornais, dos anúncios publicitários em geral. Segundo Pierre Schneider, “o verdadeiro tema do hiper-realismo não é a vida, mas a fotografia que fuzila a vida em pleno vôo. Entre a pintura e o mundo, a câmera interpõe seu olho inumano e glacial” (*apud* MORAIS, 1991). E de fato, o referente (no sentido peirceano da palavra) daquele retrato esverdeado não é o próprio apresentador de TV: é dele apenas um simulacro intermediado pela fotografia (registro de onde Danúbio extraiu as informações visuais primárias) e pela televisão (registro geral e massivo que permite ao artista a certeza de que a imagem representada será prontamente reconhecida).

Desse modo, apesar da afronta inicial da obra e em desfavor dos depoimentos do próprio artista, aspectos como a referência a personalidades e produtos massivos, o humor, a dependência dos novos meios e a ligação com certos procedimentos poéticos recentes problematizam o discurso sobre a obra e enfatizam o desnível entre ambos. O retrato do apresentador, enquanto idéia-tipo

e enquanto materialização artística, está no cerne dessas questões e é o modelo dessas relações. Com todas as suas mediações psicológicas e formativas interligadas à reprodução técnica enquanto fenômeno social de larga escala, o acentuado “realismo” do retrato de Chacrinha fica ainda mais evidente se confrontado com as outras quatro representações humanas dispostas na tela: as dançarinas, a fileira de rostos, o Waldik Soriano e a silhueta negra do público de auditório, em ordem descendente de disposição.

Na margem superior da tela, o enquadramento das dançarinas apenas destaca e realça as mesmas qualidades carnavais e sensuais que as câmeras de TV insistem em transmitir ao público televisivo, sobretudo o masculino, na esperança de aumentar a audiência do programa. A figura da mulata, símbolo carnalizado de brasilidade desde pelo menos Di Cavalcanti, é aqui completamente despersonalizada e apresentada em seu aspecto, digamos, funcional: privada de rosto, é puro gingado, seios e coxas à mostra. O exagero em suas curvas contrasta com seu modelado plástico inexistente, o naturalismo é abandonado e o tom de pele envaidece o plano da pintura. As faixas dos maiôs embora suponham certa tatilidade ao corpo de mulher, ainda guardam as lições da desfiguração expressionista. As mulatas, no topo da tela, se de um lado não hierarquizam a profundidade do plano pictórico – o espaço de *Realmente*, em definitivo, não é o espaço profundo renascentista –, de outro lado indicam a engrenagem hierárquica do espaço televisivo: pela escala e disposição (e pela sobreposição da cartola), estão no fundo do palco, logo atrás do apresentador, compondo a artificial festividade do ambiente massivo parodiado. Recria-se, com toques de falsa realidade, o real falsamente festivo da TV. Apresenta-se, a *tela*, em sua dupla conotação.

Danúbio, entre 1972 e 1973, produziu uma série de trabalhos que, como *Realmente*, guardam uma referência irônica aos produtos dos *mass-media*. Segundo Carlos Scarinci, é nessas pinturas

que a crítica ao esvaziamento da consciência coletiva pelos meios de comunicação de massa, em “cores vivas” é claro, atinge o nível da ironia em que o artista define claramente seu humor um tanto amargo sobre uma civilização que tudo está transformando em consumo, em

gasto, em desperdício, até o sexo, até o amor, a história e os valores cívicos¹⁴⁰.

O sexo, ou melhor, a sensualidade tornada consumo de massa, ao mesmo tempo em que é denunciada pelo sarcasmo do artista (no que acerta Scarinci), igualmente retorna em contradição ao discurso visual, uma vez que o elogio ao corpo feminino é, aqui, inerente ao pincelar e à própria representação, já que a transformação das massas pictóricas em voluptuosas e sugestivas volumetrias bronzeadas é, no contexto da obra e da cultura, tanto denúncia quanto desejo. O artista vive o intransferível paradoxo daqueles que de um lado sofrem a impotência frente ao colossal alcance social de manifestações culturais medíocres e de outro lado a angústia do encantamento oculto e inconsciente frente ao poder apelativo e sensual dos novos meios. De certa maneira o artista se vê como parte das massas aliciadas, e como tal integra o público televisivo; é da mídia espectador, e com ela propõe uma relação ambígua e controversa.

Tanto na fileira de rostos desfigurados situada logo abaixo das mulatas quanto na fileira de cabeças indicada na parte inferior da tela por uma silhueta negra e informe, os espectadores, assim como as mulatas, surgem impessoalmente massificados. As distorções antinaturalistas dos rostos superiores presumem a distorção interna do público massivo – presumem a denúncia da eventual alienação pública contraposta à clareza de certas informações televisivas como o bom humor de Chacrinha e a música de Waldik –, ao passo que, em desfavor à retórica verbal danubiana, também presumem, aquelas representações, algumas lições plásticas das vanguardas heróicas, nesse caso de um certo pré-cubismo, uma vez que as referências formativas dos rostos à *Les demoiselles d'Avignon* (1909, Picasso) e às máscaras negras são bastante claras¹⁴¹.

No baixo da tela, o público-silhueta, em plano americano, é a massa abstrata e ao mesmo tempo o auditório que desponta atrás do palco, é a recepção passiva e simultaneamente a fração ativa da falsa festa televisiva. Contraposta ao avermelhado do fundo, essa massa negra, lisa, de fatura delicada, faz lembrar as

¹⁴⁰ SCARINCI, Carlos. apresentação para exposição de Danúbio Gonçalves. Galeria Esphera – PA, 1972.

¹⁴¹ Mesmo que se perceba que o terceiro rosto da direita para a esquerda resgata o apelo naturalista de um sorriso nada cubista, ainda assim há que se convir que esse mesmo rosto reforça, por esse mesmo motivo, o ambiente de chiste do quadro.

polissêmicas “massas” de *Movimento estudantil*, se bem que aqui elas não se programem à revolução, sequer se indignem à violência da morte, são neutras, completamente privadas de identidade e (con)fundem-se aos signos da TV. É o saldo do “milagre brasileiro”. É a vitória da “retórica democrática” dos meios de massa, em detrimento das causas estudantis. A integração da nação, sonho de revolucionários esquerdistas e militares, agora provém das pontas do cacho de bananas e se espalha, integrando o público pelo poder padronizador da comunicação. Os cidadãos, só assim o são, se antes consumidores o forem.

Frente a aparente “vitória” dos *mass-media*, as artes plásticas, como em parte já vimos, caíam em certa perplexidade. A relação dos artistas com esse conjunto de fatores massivos não pode ser encarada como se “arte” e “cultura de massa” pudessem ser bem apreendidos em dois termos unissêmicos e antitéticos. Os conceitos e suas diferenças não devem engessar a interpretação. O artista, sobretudo nos anos sessenta e 70, vê seu espaço cada vez mais devassado pelas interferências externas, sejam de natureza econômica – pela formação, pela primeira vez no Brasil, de um mercado de arte relativamente estruturado –, seja de natureza midiática – pela crescente dependência da lógica promocional da imprensa –, ou seja ainda de ordem social – graças à constituição de uma arena pública e institucional de consagração e circulação de idéias.

Tanto o “milagre” quanto a cultura de massa remodelaram, direta ou indiretamente, as possibilidades históricas, as regras sociais, as percepções e as mentes dos artistas. Ninguém vê o mundo do mesmo modo que outrora no momento em que a televisão em cores invade o espaço privado de milhões (1972), sobretudo em áreas onde a visualidade se constitui em linguagem autônoma. Isso é evidente, e há aí uma dupla implicação. Primeiro – num nível cognitivo – uma irreprimível alteração no olhar, no modo de perceber o mundo e, conseqüentemente, na própria fatura; e segundo – no nível da identidade – um desejo ou uma necessidade de rever-se frente ao contexto da máquina e da massa¹⁴².

¹⁴² De fato esses questionamentos não são de todo novidades, uma vez que desde pelo menos o romantismo europeu, a relação entre arte e máquina se dá como um problema concreto; basta pensar em Willian Turner. O próprio Arthur Danto, por exemplo, sustenta a tese de que várias das principais mudanças perceptivas e comportamentais dos artistas modernos se deram com base nos avanços da narração cinematográfica (DANTO, 1995). No Brasil, já Tarsila e, posteriormente o concretismo circulavam por questões dessa ordem. A própria relação incestuosa entre

Ocorre que no âmbito específico da cultura visual, a televisão, disposta no cotidiano privado de sociedades inteiras, levantava àquela altura certos problemas que nem mesmo a fotografia e o cinema haviam suscitado¹⁴³. Um artista plástico consagrado poderia, sim, ser entrevistado nalgum programa de televisão, como de fato ocorreu com João Osório, mas jamais deveria pautar sua produção dentro de uma lógica de reprodução em massa. Mesmo que a título de efeito discursivo o próprio João já em 1969 tenha enxovalhado a obra única em favor do desenho industrial e de “uma arte de consumo produzida em série por meios industriais”¹⁴⁴, ou mesmo que Antonio Manuel tenha assumido sua “paixão pelo jornal enquanto meio de captar a realidade imediata” e, de fato, tenha construído suas obras “nas próprias oficinas de jornais, junto ao barulho constante da redação e da rotativa”¹⁴⁵, ainda assim nem mesmo eles adotaram, na prática, uma postura de integração completa aos novos meios. Fosse em busca de ascensão profissional ou em nome de um apanágio messiânico qualquer, ocupar unicamente os espaços massivos abertos à visualidade como o *design*, a publicidade, a ilustração, o *lay-out*, o cenário televisivo e a fotografia

modernismo e modernização, aliás, corrompe o impossível virtuosismo desse jogo e está no cerne disso tudo.

¹⁴³ Embora a televisão durante o período mais autoritário e modernizador do regime seja o fenômeno que mais se aproxima da noção althusseriana de “aparelho ideológico do Estado”, convém destacar certas contradições históricas. A televisão, ou melhor, seus conteúdos veiculados, se de um lado poderiam surgir esquemática e ideologicamente associados ao conformismo e ao conforto pequeno burguês de parcelas eufóricas da classe média, de outro poderiam utopicamente despontar como “possibilidade de levar uma visão crítica ao espectador, contribuindo para mudanças sociais” (RIDENTI, 2000: 324). De qualquer maneira, estudiosos e ensaístas sobre o tema, entre os quais o próprio Ridenti, têm sugerido que a situação do intelectual e do produtor cultural em geral frente ao novo e poderoso meio não deve ser lida pela lente redutora de interpretações maniqueístas. O meio técnico, nesse caso os novos *mass-media*, não são ideológicos *em si*, nem servem *a priori* a causa alguma. E muito menos os que lhe fazem uso podem ser classificados numa taxinomia obtusa que os divida em prós e contras. Mesmo Umberto Eco, em sua conhecida fórmula “apocalípticos e integrados”, deixa claro que tais noções não permitem traçar dicotomias entre atitudes empíricas, mas simplesmente elaborar matrizes conceituais de interpretação (1993: 9). No ambiente brasileiro, por exemplo, são publicamente conhecidos os casos onde cineastas de esquerda circularam pela Rede Globo.

¹⁴⁴ Conforme já foi visto em ARAÚJO, Adalice. Um diálogo com um dos maiores artistas da nova geração, *DP*, 14/12/1969 e ARAÚJO, Adalice. O presente e o futuro da arte na opinião de João Osório, *DP*, 07/12/1969.

¹⁴⁵ Leia-se o entusiasmo nas palavras de Antonio Manuel, à época em que, como em *Movimento estudantil*, utilizava o jornal como matéria poética: “Estes trabalhos nasceram de minha paixão pelo jornal enquanto meio de captar a realidade imediata, tornar possível a criação poética e sobretudo a idéia de síntese entre o verbal e o visual contida no veículo. A maneira como os jornais são expostos nas bancas, o tipo de diagramação e paginação, com aquele apelo poético, dramático, serviu de material para elaboração dos meus trabalhos – poemas visuais –, que a princípio eram desenvolvidos no ateliê e depois realizados nas próprias oficinas de jornais, junto ao barulho constante da redação e da rotativa. Tudo ali era criação, a transformação do vivido em algo gráfico-visual, com toda a carga desse vivido. Um ruído dinâmico que imprimia assim uma força viva ao trabalho” (MANUEL, 1984: 45).

cinematográfica equivalia a aceitar o passaporte de saída do campo artístico. E mesmo se constatarmos que diversos artistas consagrados mantiveram, por vezes com sucesso, uma carreira massiva paralela à sua produção plástica, é preciso compreender que é *em detrimento* das eventuais profissões heterônomas que um artista se consagra em seu próprio meio, e não o contrário¹⁴⁶.

Dessa forma, às casuais críticas à cultura de massa devem ser, na esfera da arte, somadas a circulação e a consagração efetiva dos artistas, que no caso de Danúbio (bem como no de Antonio Manuel ou João Osório) ocorrem no registro de aceitação do próprio meio, seja pela crítica de vanguarda, seja pela conquista institucional (como a premiação num Salão Paranaense), o que reforça, em termos, o *status quo* de um certo *apartheid* cultural.

Retornando à obra, por exemplo, percebe-se que o “mau gosto” dos produtos massivos – no dizer de Olney Cruse (e não custa lembrar os julgamentos já citados de João Osório) – encarnam-se, ali, na pequena figura do centro da tela. A citação a Waldik no rótulo de Emulsão Scott (o popular e asqueroso fortificante feito à base de óleo de fígado de bacalhau) faz referência a um só tempo a vários discursos altamente reproduzíveis (e efetivamente reproduzidos) da época: o óleo amplamente conhecido, o logotipo do produto, facilmente identificável, a divertida paráfrase visual a “vocês querem bacalhau?”



29 Danúbio Gonçalves. **Realmente**. 1973. (detalhe).

(frase de Chacrinha normalmente seguida de arremessos de bacalhaus sobre o auditório) e a imagem-símbolo da produção “subcultural” rádio-televisiva: o próprio cantor (**reprodução 29**). A referência ao autor de *Eu não sou cachorro não*¹⁴⁷, é

claro, não é aqui despropositada nem isenta de significados históricos. Waldik,

¹⁴⁶ Amílcar fora diagramador respeitado, como Gerchman, Antonio Dias e Lygia Pape, Wesley Duke Lee publicitário, Di Cavalcanti ilustrador, Carlos Zílio historiador da arte, Hélio Oiticica tradutor e Pancetti marinheiro; mas não basta ser diagramador, publicitário, historiador, tradutor ou marinheiro para entrar no seletto Olimpo da arte.

¹⁴⁷ Canção melodramática que ganhou fama tanto pelo mau gosto da metáfora quanto pelos gestos e vestes do cantor ao interpretá-la.

àquela altura, incorporava não somente o “pior” dos produtos culturais promovidos em escala ampliada – a música “brega” – como também estava em evidência graças aos polêmicos e desastrosos depoimentos que prestava à imprensa¹⁴⁸. Já quanto à formalização pictórica propriamente dita, vale lembrar inclusive que, sozinha, a representação do cantor desmembra-se em outros níveis discursivos ligados à cultura de massa, sobretudo à charge e à caricatura, reforçando assim a graça intencional do quadro¹⁴⁹. Sem contar que o rosto do cantor (como também o rótulo do fortificante) presume, na mesma medida que o Chacrinha retratado, a mediação da reprodução visual mecanizada, via fotografia, de um lado, e a fixação e o reforço visual da imprensa como um todo, de outro.

O ambiente do *kitsch* (novamente citado por Olney Kruse e aqui também generalizado à idéia de gosto médio e duvidoso) é interpretado em função das referências literais e formativas aos mais variados meios e produtos da indústria da cultura. O programa de auditório e o cantor cafona são o perfil evidente dessa crítica¹⁵⁰. Cumpre, entretanto, destacar que essa eventual referência burlesca ao baixo nível qualitativo da cultura de massa soa, na obra, em uníssono à questão da cultura brasileira. E é nesse ponto, sobretudo, que a dimensão anedótica e ilustrativa de *Realmente* se evidencia, conferindo à obra uma ampliação na capacidade argumentativa e ideológica, em ligeiro desfavor ao discurso

¹⁴⁸ Numa única entrevista concedida ao jornal Zero Hora em 1973, por exemplo, Waldik era capaz de defender a existência de grupos de extermínio (“eu sou a favor do Esquadrão da Morte, acho que não deveriam terminar”) e ainda atacar a imagem de Jesus Cristo chamando-o de “arruaceiro” e “enganador”. Depoimentos desastrosos como esses, ao ajudar a construir uma imagem de posicionamento ideológico bastante contraditório, reforçavam ainda mais a imagem de gratuidade e ignorância geralmente associada aos cantores e compositores “bregas”, uma vez que tais depoimentos ganhavam vultuosa repercussão pela mídia. Veja-se ARAÚJO, P, 2002: 72-73.

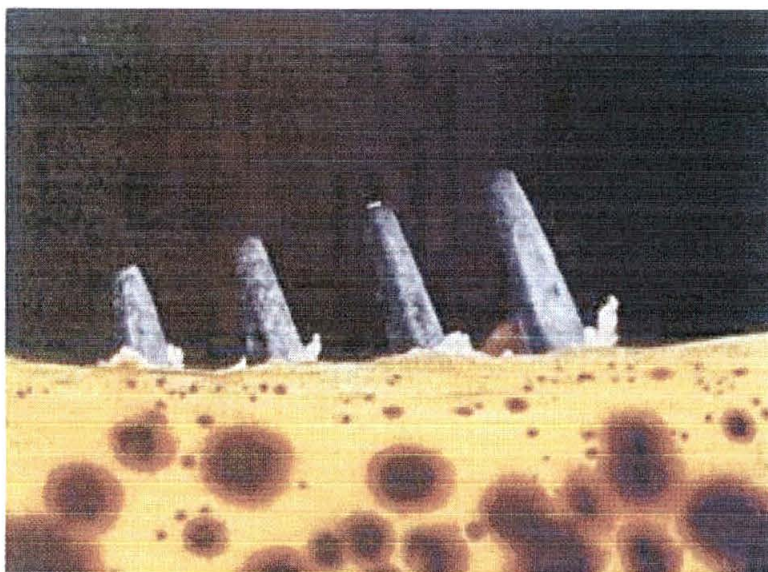
¹⁴⁹ Vemos aqui presentes dois conhecidos expedientes de retórica visual típicos dos desenhos de humor: o *terceiro significado* e a *deformação na relação cabeça-corpo*. O “terceiro significado” surge da contraposição entre dois significados prévios e distintos que quando somados criam um efeito de absurdo cômico (nesse caso a substituição do carregador de bacalhau pela figura do cantor, procedimento em parte tributário ao surrealismo). E a “deformação na relação cabeça-corpo” se evidencia pelo aumento das proporções da cabeça em relação ao conjunto do corpo humano. Esse desarranjo antropométrico pauta-se na inversão de um princípio clássico (grego) de composição da figura humana que rezava uma relação entre cabeça e corpo (1 por 8, por exemplo) com fins ao destaque da formação atlética e, conseqüentemente heróica, do retratado (e o anti-heroísmo de Waldik é a piada da tela). De qualquer forma, creio que seja sugestivo que essa representação surja num período onde a charge possui um apelo crescente na imprensa nacional (basta pensar em revistas como o *Pasquim* que demandavam a vigilância constante da censura prévia entre 1970 e 1975, conforme relata MARCONI, 1980: 73).

¹⁵⁰ Contudo, já a referência ao “hiper-realismo”, a ilustração comercial do rótulo e a ironia da charge problematizam essas certezas, uma vez que não se sabe o quanto a apropriação de métodos de visualidade lhes serve, aos próprios métodos apropriados, como crítica ou afago. O trabalho artístico, no que toca à representação por semelhança, é essencialmente positivo e afirmativo, não permitindo, portanto, certezas desse porte (FOUCAULT, 1988: 42; 75).

propriamente formativo. Se, durante a carreira artística de Danúbio, não foi inconstante certa subserviência da matéria poética à temática e à narratividade – o que acentuaria a coerência de *Realmente* com o conjunto da obra do artista –, mesmo assim há de se convir que essa pintura, em seus múltiplos aspectos, retém certos problemas estéticos, culturais e políticos relevantes de seu tempo, mesmo que a literalidade de seu jogo retórico inicial lhe reserve, aparentemente, uma certa transparência que provavelmente nos diga mais sobre o alcance da indústria cultural que propriamente sobre a arte. O jogo é curioso (como em qualquer jogo) e cheio de ingenuidade (como em qualquer charada).

Ideologia brasileira e ilustração

A bandeira nacional mapeia parte considerável do espaço da obra, numa pueril camuflagem à Arcimboldo. O círculo celeste, central à bandeira nacional, é composto pelo cacho de frutas, e esparrama seu azul ao losango que lhe envolve, numa inversão cromática simples, já que o amarelo-ouro – símbolo das riquezas minerais do Brasil – se larga às emblemáticas bananas. O verde amazônico se retrai resumindo-se ao também emblemático e sorridente Chacrinha (e hei-lo riqueza nacional!). O lema cívico (“ordem e progresso”) – tão caro à ideologia militar – é ali lema cínico, fala ensaiada da mídia e *slogan* mil vezes repetido. Os Estados, as “estrelas”, dissolvem-se ao consumo das massas, sugerindo a integração sobretudo midiática do país.



30 Antonio Henrique Amaral. **Campos de batalha 29**. 1974.
Óleo sobre tela. 92 x 122 cm.

Desse modo, a sugestão oculta (por que negativa) é bastante simples, porque próxima ao nível da mera explicação verbal: num certo sentido, no discurso geral dessa obra há, efetivamente, uma cultura a defender, oposta à industrialização do mundo das idéias e portadora de valores superiores. E há,

de fato, ainda nas tramas desse discurso, uma oposição “natural” entre pintura e música massiva, entre o salão de arte e o programa de auditório, entre uma eventual cultura brasileira pura e idealizada e as deformações da mídia como um todo. A oposição, nesse sentido, aos elementos demolidores da “brasilidade”, sejam quais forem eles (e seja o que for essa “brasilidade”), é quase um programa a defender.

Essa posição ecoa, aproximativamente, na temática, no realismo e no ato pictórico de um artista como Antonio Henrique Amaral, que ainda perseguia, durante os “anos de chumbo”, seu mergulho no poder metafórico das bananas. Desta feita essas frutas – que a princípio surgiam impassíveis e isoladas, como em *Brasiliانا* – surgem então, na série *Campos de batalha*, de Antonio Amaral (**reprodução 30**), amarradas e perfuradas, apodrecidas, violadas em close. A pintura – essa sim ligada ao hiper-realismo – assim como a própria fruta, persiste em Amaral. A metáfora se enrijece. E surge, para alguns, ainda, como resistência e contestação.

Há quase quatro anos esse artista plástico obsedou-se com as bananas, que são uma reação contra nossa cultura importada e alienada, sempre de olho com a última novidade internacional e tendo em vista a incomunicação na comunicação dos movimentos vanguardistas de elitismo contra populismo. (...) Aos 36 anos, Antonio Henrique Amaral é rebento plástico da última década, tendo trilhado a xilogravura e a edição de álbuns esgotados e competição nos certames, e afinal passando a contestar a imitação nossa das vanguardas norte-americanas e européias. (...) Suas musáceas não se reduzem à Pop-arte. Pinta bananas gigantes como o Brasil (...) para fazer escorregar os trânsfugas da evasão e que têm medo e vergonha da terra e das coisas nativas e se alienam e mascaram¹⁵¹.

Recrudesce a leitura ideológica de antivanguardismo, antiimperialismo, de defesa simultânea de valores culturais tanto universais (a pintura) quanto particulares (a identidade nacional). A relação com as intenções de Danúbio é clara, e para tanto basta que se compare as declarações do artista com as de Antonio Amaral, já mencionadas em outra parte. O “gosto médio”, como se disse,

¹⁵¹ Amaral e as bananas, CP, 23/02/1972.

que em partes se adotava como matéria de elaboração poética pelo tropicalismo sobretudo musical, aqui, por ambos, se rechaçava, como matéria impura, enquanto blasfêmia infamante. A contestação, um grito ao mundo, em ambos os casos, é parte ativa da carta de intenções desses artistas. Mas o desnível entre sua obra e sua letra, se não desmente um nível no outro, ao menos a ambos desalinha e perturba. O “milagre” e a explosão de uma cultura de massa nacional deixam marcas nas mentes, nas mais autônomas mentes e nos mais concêntricos círculos. Entretanto, em desfavor do que se pode falar sobre a obra (e mesmo sobre o que aqui, nessa linha, se escreve), *Realmente* não é munição de soldado ou lamúria de velha carpideira. É, sim, tributo de seu tempo, justamente onde seu pensamento visual a caracteriza. Se de um lado *Realmente* pretende-se ironicamente contestadora – seja pela consideração do contexto histórico em que foi produzida, seja pelo passado “engajado” de Danúbio Gonçalves, seja pelo tom de *blague* da obra ou seja ainda pelas opiniões de época sobre a trajetória estética do artista na década de 70 – de outro ela, a obra, e sozinha, pode levantar certos problemas estéticos e culturais que forcem uma nova e revigorada leitura, no mínimo mais aberta à inelutável polissemia das imagens.

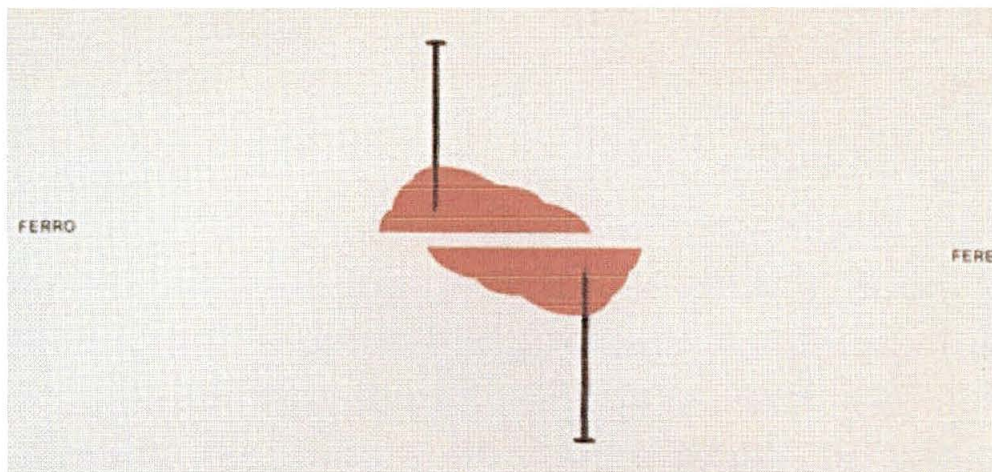
c. Do fuzil ao pincel: “Ferro fere”

“Realmente”, “Ferro fere” e as paredes do salão

Pela segunda vez consecutiva o Salão Paranaense ocorria no Salão de Exposições da Fundação Teatro Guaíra. Nesse ano de 1973, o público – que pôde ver *Realmente* e outras 174 obras da mostra – era o maior da história do evento. Num período de exatos quarenta anos (desde a fundação do Salão, em 1944, e até a nova era dos Salões que teria início em meados da década de 80) o Salão Paranaense deste ano, o trigésimo, era, de longe, o de maior visitação registrada, com 3538 assinaturas (JUSTINO, 1995: 275). No sentido político e restrito da palavra, a “cultura”, com seu eventual índice de lazer coletivo, estava em alta. A arquitetura viva do Teatro, a exposição de arte como instituição e uma elogiada política cultural local reduziam a leitura pública de espaços em conflito. O Brasil dava certo em Curitiba. Ali, em pessoa, se operava o “milagre” (GARCIA, 1997: 72).

Desse modo, creio eu, é provável que nas paredes do Salão daquele ano uma obra como a de Danúbio Gonçalves, por exemplo, talvez chamasse a atenção justamente pelos seus registros icônicos (e irônicos) mais evidentes, ou seja, pelas suas referências ao contexto massivo da cultura brasileira. Uma leitura referencial primária por certo suscitava, de pronto, questionamentos extra-estéticos sobre a televisão e a cultura de massa, o que talvez acentuasse, ao espectador médio, o aspecto de historicidade e mesmo de inteligibilidade da pintura. Figuras como “Chacrinha”, “Waldik Soriano”, “bananas”, “bandeira nacional” e “Emulsão Scott” eram domínio público, entidades coletivas facilmente identificáveis. Cadeias conotativas formadas sobre tais elementos previsivelmente poderiam alcançar sínteses imediatas e simplistas. A linguagem direta, os signos populares, a referência à brasilidade e à TV, tudo isso reduziria os ruídos na comunicação entre obra e público, o que facilitaria uma eventual “compreensão” da intenção contestatória do artista. Num momento histórico de consolidação do mercado massivo, onde incontáveis consumidores são acostumados numa certa passividade frente à redundância informativa da indústria cultural, a obra de Danúbio parece, curiosamente, criticar os meios de massa sem, no entanto, abdicar da transparência comunicativa de seus produtos. Logo, nesse nível

primário de avaliação, é muito provável que *Realmente* tenha repercutido entre os milhares de espectadores mais como uma forma de irrefutável e bem-humorada contestação do que como uma forma específica de levantar questões sobre arte, uma vez que a obra talvez tenha surtido um efeito imediato mais próximo da dimensão anedótica de uma charge que propriamente da dimensão estética de uma pintura.



31 Carlos Zílio. **Ferro fere**. 1973. Acrílica sobre tela. 90 x 200 cm. Acervo MAC-PR.

De outro lado, exposta nas paredes desse mesmo salão, uma outra obra pode ter suscitado questões sobre outras faces menos rosadas da mesma história recente sem, no entanto, manter-se basicamente no registro do anedótico ou reduzir o olhar pictórico à ilustração de universos *a priori*: é *Ferro fere* (reprodução 31), uma pintura de paleta extremamente reduzida, de fatura impessoal, quase industrial, e que se impõe pela contraposição entre uma escala humanizada (2 m de largura) e uma arejada economia semiótica. As questões que levanta são adensadas pelo terror da memória recente, ainda dolorosamente respirável. Seu autor, o jovem artista carioca Carlos Zílio¹⁵², não permite que o

¹⁵² **ZÍLIO, Carlos** Augusto da Silva (Rio de Janeiro, RJ, 1944). Artista plástico, historiador da arte e professor. A partir de 1963, estuda no Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro, no qual é aluno de Iberê Camargo. Entra em contato com a nova figuração em 1965, mesmo ano em que assiste *Opinião 65*. No ano seguinte já participa do evento *Opinião 66*, enquanto em 1967, além de co-autor da *Declaração dos princípios básicos da vanguarda*, o artista está presente tanto na exposição *Nova objetividade*, ocorrida no MAM-RJ, quanto na Bienal de São Paulo. Em 1968, abandona a arte em função de sua militância política no DCE, chegando inclusive a assumir a presidência da entidade. Entre 1969 e 1970, assume a opção pela luta armada contra o regime militar, filiando-se ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Em 1970, Carlos Zílio é baleado em confronto de rua e detido. De 1970 a 1972, cumpre pena no DOI-CODI, onde permanece pintando. Forma-se em psicologia pelo Instituto de Psicologia da UFRJ, em 1973. Entre 1975 e 1976, torna-se um dos editores da revista carioca *Malasartes*. Em Paris, faz o curso

humor transpire à obra, a não ser pela metáfora do sangue, onde “humor” tem aí outra conotação. Sua “contestação”, num sentido utópico e juvenil – por que ex-estudantil –, a essa altura, já se esgotara; sobra, talvez a constatação quase emudecida e a reconstrução de um mundo – real e simbólico –, de um novo espaço público e de uma vida outra vez privada.

Para a história sócio-cultural brasileira, *Ferro fere* aponta para o mesmo Brasil indicado por *Realmente*, mas aponta da outra margem de um rio de *marginalia* incontável, ao passo que à história da arte, se de um lado as duas obras eventualmente se tocam num mesmo *lugar* – o Salão Paranaense –, de outro apontam a horizontes distintos. A imposição do literal, princípio ativo da pintura danubiana, é “opacizado” na abertura proposta pela obra de Zílio. O *parti pris* de ambos, no entanto, e por mais contraditório que pareça, soa-me semelhante. Talvez pelo passado de trato político dos dois artistas, ou pelo acúmulo hermenêutico de suas trajetórias artísticas, seja pelo que for, mas soa-me. Cada uma, a seu jeito, configura-se como estímulo à reflexão crítica (estética e política) do espectador. *Realmente*, com sua comunicabilidade primeira, parece pedir um leitor menos especializado e, portanto, numericamente mais amplo¹⁵³, enquanto *Ferro fere*, por outro lado, ao recusar a imposição de uma leitura inicial parcialmente pré-determinada, sugere um certo ganho no campo das possibilidades de re-interpretação. Ou seja: de um lado, a primeira obra parece guiar parte de sua poética pela crença na ampliação do número de prováveis receptores, mesmo que para tanto precise impor uma leitura mais direcionada e portanto menos disposta à produção efetiva de novos significados, e de outro a segunda parece apostar na crença da ampliação da capacidade de recriação ativa dos receptores, mesmo que esses surjam em número potencialmente menor. O problema, assim resumido, embora sugira um abstrato jogo retórico, talvez nos proponha duas maneiras distintas de compreender o fenômeno

de doutorado em arte pela Universidade de Paris VIII, no ano de 1980. De volta para o Brasil, leciona na PUC-RJ, no Curso de Especialização em História da Arte e História da Arquitetura no Brasil, e no mestrado em História Social da Cultura, do Departamento de História. Publica, em 1982, *A querela do Brasil: a questão de identidade na arte brasileira*. Entre 1984 e 1996, é um dos fundadores e o editor responsável da revista *Gávea*. Faz pós-doutorado com Hubert Damisch, na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em 1992. Dois anos mais tarde, leciona na Escola de Belas Artes da UFRJ. Participa, em 1994, da Bienal Brasil Século XX.

¹⁵³ Aceitando aqui em partes os depoimentos de Danúbio, é sintomático que o artista tenha sustentado, por toda uma vida, que quando pintava visava a compreensão de públicos mais extensos, que ultrapassassem o âmbito restrito e especializado dos salões e das galerias.

artístico em sua diversidade, sobretudo nesse contexto. Ambas, as duas pinturas, representam certa repulsa ao *status quo*, não resta dúvidas: são, efetivamente, uma denúncia, um índice de certas improbidades da história recente, um sintoma áspero do perverso. Em última análise, reagem à opressão. E nisso, cada uma responde como acha que deve, “democratizando” o público ou a reflexão.

Entretanto, é preciso destacar que a obra de Carlos Zilio carece da certeza referencial presente na de Danúbio, o que, no meu entender, não é pouco e nem gratuito. Talvez seja mesmo fundamental. A obra do artista gaúcho, por exemplo, numa primeira e despretensiosa mirada, já nos fornece um percurso limitado de suas *prováveis* leituras, pois propõe circuitos interpretativos mais rígidos e redundantes que, uma vez alinhados, explodem em obviedades, mesmo que sinceras e casualmente necessárias, mesmo que irônicas e combativas, mas ainda sim obviedades. A pintura de Zilio, por outro lado, é menos explícita em suas intenções, é mais planificada, mais recatada em seus elementos, é pouco (ou nada) conclusiva quanto a referencialidade de seu amargor (embora contraponha com extrema placidez a violência do prego ao orgânico, ao vermelho-sangue, na confirmação verbal das palavras). Em resumo, digamos, essa obra sugere-se mais “aberta” que a primeira¹⁵⁴.

As metáforas de *Ferro fere*, mesmo quando confrontadas a um período recente onde a violência assumira formas radicais através da tortura, do exílio e da prisão, ainda assim não confinam juízos em certezas, e por isso permanecem metáforas. A obra sustenta uma certa angústia bastante recente, a de seu autor, talvez próxima a de muitos outros; mas não guarda a mesma denúncia de *Movimento estudantil* – pois lhe sucede na história, sabe sobre seus desdobramentos –, tampouco ainda pretende estetizar a política (ou a vida), como

¹⁵⁴ Quanto menos “informação” a obra nos oferece, ou seja, quanto mais ela está fechada para a elaboração de um sentido único e literal, e, portanto, quanto mais ela pode parecer enclausurada em si mesma por não fornecer pistas à sua decifração inquestionável, à maneira de um enigma, por outro lado mais esta obra dá margem a inúmeras interpretações, cada qual diferente da outra, e todas igualmente válidas, ou seja, mais ela está *aberta*, pois depende, para se completar, da ludicidade do ato interpretativo, que antes de qualquer coisa, é um ato de vontade. O jogo, aí, não se valida na descoberta definitiva de uma charada cuja resposta preexiste ao jogador, ele se constrói *somente* se o jogador estiver disposto a indicar uma solução qualquer. Como se sabe, esse conceito de “abertura” do objeto de arte foi bem trabalhado por Umberto Eco em seu conhecido livro *Obra Aberta* (ECO, 1968), que por sinal, nesses tempos, teve bastante repercussão no meio artístico brasileiro. Esse conceito, quando formulado pelo semioticista italiano, teve grande influência da explosão internacional estruturalista, das bases críticas do distante formalismo russo (cf. *estranhamento*) e, no âmbito das artes plásticas, do informalismo europeu. Para um profícuo resumo sobre o debate crítico lançado à abertura de sentidos das mensagens poéticas, veja-se PLAZA, 2000.

até pouco tempo se dizia. A obra, julgada, premiada e pendurada nas paredes de um teatro de elite, é abraçada pelo ritualismo da instituição-arte e, de certa forma, condiz – em sua existência – com essa situação: *Ferro fere* não mais se pretende como coisa política, como artefato de transformação social, ou como *ato*, como prefere Canclini (2000: 45); e seu autor sabe disso.

Carlos Zílio: arte-militante, militância ou somente arte?

Carlos Zílio há pouco mais de um ano voltara à liberdade, após dois anos e meio de prisão no DOI-CODI entre 1970 e 1972. A retomada da vida e do trabalho artístico e a recompreensão do novo contexto faziam parte das incertezas daquele momento. Sua história e sua relação tanto com a arte quanto com a política durante o final dos anos sessenta e início dos setenta são paradigmáticas da história brasileira, embora sejam a materialização de paradigmas apenas conceituais, pois pouquíssimos vivenciaram como esse artista e militante o dilema de se situar entre um universo e outro. O compromisso de Zílio a princípio com o movimento estudantil e posteriormente com o grupo guerrilheiro MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro) era tão intenso quanto suas preocupações voltadas aos problemas específicos da produção artística. Um dilema, portanto, era a dosagem, a fusão ou a eventual exclusão desses termos; enquanto outro era saber se essa primeira tensão de fato poderia escorrer da existência ao trabalho estético. O problema em si, por assim dizer, se fora razoavelmente comum entre artistas e intelectuais do período, poucas vezes forçou os limites éticos e estéticos da arte e da política como nesse artista. E como nos demonstrou Marcelo Ridenti, saltar dos pincéis e das letras aos fuzis, mesmo no período mais duro da repressão (pós-AI-5), não fora algo nada comum no meio artístico. Partindo dos “dados estatísticos construídos com base nos processos levantados pelo BNM junto à Justiça Militar”, o sociólogo afirma que

a presença de artistas nas organizações de esquerda era ínfima – 24, dentre 3.698 denunciados com ocupação conhecida. Vale notar que as organizações armadas urbanas, mais que as outras, contaram com ‘artistas’: nelas, participaram 18 artistas (0,9% do total de 1.897 supostos integrantes dos grupos armados urbanos típicos), enquanto nas demais participaram 6 artistas (0,3% dentre 1.801 envolvidos em processos dos demais grupos de esquerda). (RIDENTI, 1993: 73).

É evidente que numa pesquisa quantitativa como essa, o problema de se definir o que seria ou não, nesse contexto, um “artista”, é um problema que escapa da alçada da sociologia, justamente ao acusar seus limites epistemológicos enquanto ciência. Bastava que o processado se definisse como “artista” para que seu nome assim o fosse caracterizado no processo e, conseqüentemente, que assim despontasse como resultado na pesquisa sociológica. De qualquer forma, a percentagem tão reduzida de “artistas” computados serve aqui para reforçar a idéia vigente de que o caso de Carlos Zílio seria nesse sentido um caso extremo e, talvez por isso, infreqüente. O artista, por exemplo, segunda a crítica Angélica de Moraes, é tido como “um dos poucos (senão o único) artistas plásticos brasileiros que transpuseram a fronteira entre a expressão ideológica na arte e a atuação direta na guerrilha”¹⁵⁵. E de fato, à exceção de Sérgio Ferro, a atuação armada de Zílio ocorrida entre 1969 e 1970 talvez seja realmente única a esse respeito¹⁵⁶.

Em 1968, um ano antes de assumir a opção pela luta armada, Carlos Zílio surpreendentemente abandona a arte em função de sua militância política no DCE (Diretório Central de Estudantes), contra o regime militar. A ocasião, como já foi dito em outra parte, era de extrema tensão entre o movimento estudantil e o governo. Os confrontos, mormente os de rua, vão se tornando freqüentes e Zílio vê na militância uma opção mais conseqüente com o momento que o exercício propriamente artístico o seria, mesmo que eventualmente contestatório.

É curioso notar que no âmbito das artes plásticas Zílio estava, até aquela altura, imerso nos problemas e nas poéticas dos principais eventos do período. 1965, a esse respeito, surge como um ano chave para a produção do artista, que após o contato revelador tanto com a Nova Figuração, na Galeria Relevo, quanto com a mostra *Opinião 65*, no MAM-RJ, reelabora e, portanto redireciona seu pensamento estético, até então muito marcado pela expressividade do mestre

¹⁵⁵ MORAES, Angélica de. Carlos Zílio expõe arte política no MAM. *ESP*, 14/01/1997.

¹⁵⁶ Sérgio Ferro, arquiteto e artista plástico, foi responsável por diversas ações armadas entre 1968 e 1970, tendo pertencido a ALN (Ação Libertadora Nacional) e sido um dos principais encarregados da ligação desta organização guerrilheira com a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária). Para informações sobre Sérgio e sua atuação, consulte-se o capítulo “Artistas guerrilheiros: Sérgio Ferro, arquitetos e outros”, em RIDENTI, 2000: 174-184.

Iberê Camargo¹⁵⁷. Já no ano seguinte, Carlos participa de *Opinião 66*, e em 1967, além de co-autor da *Declaração dos princípios básicos da vanguarda*, o artista também está presente no principal evento do ano, a exposição *Nova objetividade*, ocorrida no MAM-RJ. Todas essas manifestações artísticas coletivas centradas no eixo Rio-São Paulo (mais no Rio que na capital paulista, diga-se), se de um lado refletem certos novos comportamentos artísticos internacionais como a voga do objeto, de “neo-realismos” diversos e de um anti-esteticismo generalizado, de outro refletem uma certa preocupação com problemas sociais e políticos específicos do Brasil de então, posicionamento esse que algumas vezes, já na época, foi tachado de redutor e dogmático, fosse pela imposição da “vanguarda” (ou “neovanguarda”, como queria o crítico Mário Barata) como medida do campo artístico, fosse pelo favorecimento de questões eminentemente heterônomas num meio culto e autocentrado como o das artes plásticas. De acordo com a historiadora da arte Daisy Peccinini, por exemplo, uma das conseqüências disso tudo foi “o fato de que, ao caracterizar-se essa vanguarda como centrada no problema da relação com a realidade brasileira e investida da missão de nela interferir e modificá-la, na verdade se estabelecia um programa e um compromisso de ordem política” (PECCININI, 1999: 137). E, apesar de conquistar algumas alianças entre os jovens artistas (como Zílio), de forma alguma, o caráter programático e discriminatório dessa neovanguarda não era aceito por todos passivamente.

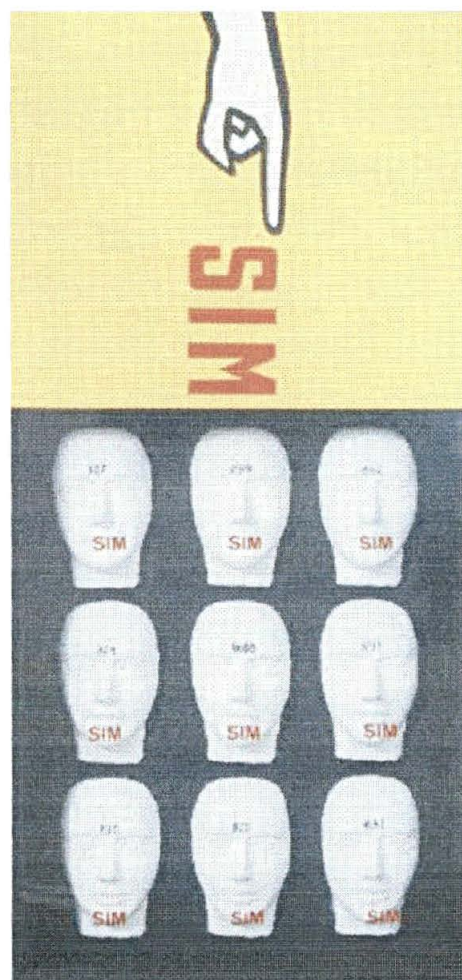
A neovanguarda que emergia marginalizava, assim, as neofigurações de tendências fantásticas e neo-surrealizantes, como também as pesquisas em estado inicial de inspiração nas *primary structures* de Nasser, Fajardo, Baravelli e Resende. Esse rompimento era mais visível com os artistas jovens de São Paulo do que com a nova geração carioca, pois o grupo neo-realista carioca atraía os contemporâneos e os mais jovens, como Renato Landin, Sonia von Brusky, Carlos Zílio, Anna Maria Maiolino, Wanda Pimentel, podendo ser detectada na

¹⁵⁷ “Em 65 já começava a ocorrer uma ruptura com o ensino do Iberê, que foi ditada por duas coisas: primeiro a exposição Nova Figuração dos argentinos no Museu de Arte Moderna. Isso foi determinante. Eu comecei a fazer um trabalho muito baseado no trabalho deles, que não tinha mais nada a ver com o Iberê, que não tinha mais contato com ninguém. (...) Acontece então Opinião em 65, [e] eu juntei as coisas. A Opinião foi realmente uma revelação para mim. Eu estava aquém de Opinião. Eu me lembro claramente de dois trabalhos que me impressionaram muito: o do Antonio Dias e o do Gerchman”. ZÍLIO, Carlos. Depoimento a Paulo Sérgio Duarte, Fernando Cocchiarale e outros. In: ZÍLIO, Carlos, 1996: 15.

adesão dos antigos neoconcretos Lygia Clark, Ferreira Gullar, Lygia Pape quase uma atitude coletiva, solidária aos princípios da nova vanguarda (*Ibidem*).

Desse modo, é preciso compreender que, no mesmo momento em que Carlos Zílio opta pela militância, ele está também envolvido nas questões e nos eventos mais significativos da vanguarda brasileira. Quando ele assina, exemplificando, na qualidade de co-autor, o manifesto conhecido por *Declaração dos princípios básicos da vanguarda*, sua produção poética em partes se alinha a algumas das principais premissas desse texto. Basta penetrar na obra *Reina a tranqüilidade*, de 1967 (**reprodução 32**), onde parte dos oito “princípios básicos” encontra eco, em graus variáveis.

Alguns dos aspectos prescritos à “arte de vanguarda” como a “relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive” (2º princípio), a “intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade e estagnação” (1º princípio), a “oposição franca às técnicas e correntes esgotadas” (3º princípio) ou ainda a negativa do mercado de arte na aspiração em “acompanhar as possibilidades da revolução industrial alargando os critérios de atingir o ser humano” (7º princípio), são exemplos da integração de *Reina a tranqüilidade* a algumas das premissas mais relevantes desse contexto, bem como da integração da produção artística de Carlos Zílio, nesses tempos, aos princípios da “vanguarda”¹⁵⁸. O apego à questão da reprodutibilidade (*Reina a*



32 Carlos Zílio. **Reina a tranqüilidade**. 1967. Eucatex, tinta vinílica, acrílico, resina plástica. Tiragem: 2 exemplares. 135 x 54 x 15 cm.

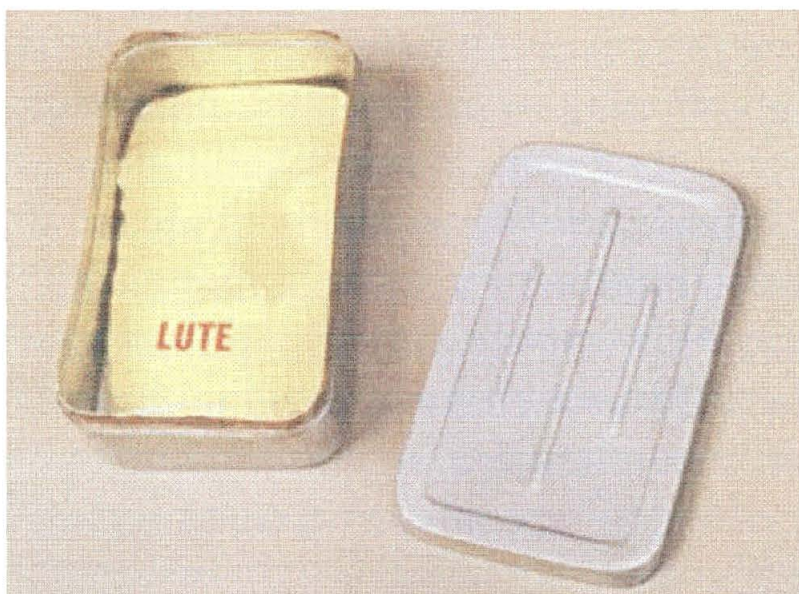
¹⁵⁸ Excertos de MORAIS, Frederico et alii. *Declaração dos princípios básicos da vanguarda* In: MORAIS, 1995: 294-295.

tranqüilidade é um múltiplo, com tiragem de duas cópias), a condição de objeto em detrimento da “pintura” e da “escultura” e a referência explícita às massas cativas, despersonalizadas e subjugadas pela autoridade arbitrária do regime são pistas relevantes dessa correlação.

Ocorre, todavia, que é justamente nesse ano, 1967, que Zílio começa a questionar o alcance da manifestação artística, mesmo de vanguarda, enquanto gesto político transformador. A cada dia a história, na concepção desse artista, parecia demandar uma ação revolucionária mais eficaz que o mero testemunho crítico do artista. Nesse ponto, Zílio começa a distanciar-se da crença no poder de resistência da arte, na mesma medida em que paulatinamente começa a se afastar do próprio campo artístico. É emocionante perceber o quanto o dilacerante conflito pessoal presente nesse longo depoimento que se segue é capaz de sugerir as ameaças que envolvem aquelas sensibilidades que ousam caminhar nas frestas de noções que se petrificam.

A política era uma necessidade minha, mas não era tudo para mim. Enquanto isso eu estava lá na Opinião, na Nova Objetividade, junto com os artistas, já no bar do MAM, essa coisa toda. Isso dura até o final de 67, que é onde se passa a Nova Objetividade e a participação na IX Bienal de São Paulo. O fim dessa etapa é o trabalho *LUTE*, que é a *marmita*. Por que eu acho que essa “marmita” é uma confluência dessa dicotomia da atuação política estudantil e da atuação como artista? Porque, vamos ver: toda aquela arte tinha esse negócio que o Antonio [Dias] dizia, o poder de ser reprodutível e, realmente, depois disso, toda a atuação dos artistas foi nesse sentido. A arte foi para espaços públicos, como o Aterro. Uma arte pública, mas essa arte pública era para mim uma coisa, digamos, inconseqüente – o termo é esse – uma estetização da vida, uma herança do neoconcretismo – por ser um movimento de ordem construtivista. Aliás, desde 65 havia uma tendência nesse sentido. Na Nova Objetividade, e isso é muito claro, o Gerchman tem o trabalho de refazer determinadas obras do Ferreira Gullar, por exemplo. Têm os trabalhos da Lygia Clark, do Hélio Oiticica, da Lygia Pape. Há um reencontro de gerações nessa época. E então, tinha alguma coisa daquela geometria neoconcreta que chegava. Na ocasião da Nova Objetividade e da Opinião, essas questões do público, da arte estetizar a vida – o velho projeto construtivo – eles estavam levando adiante. Eu achava que isso era irrisório. Era impotente. Quer

dizer, lembro-me claramente de uma reunião para tratar do boicote da Bienal de São Paulo onde havia uma proposta da Lygia Clark que era a de fazer um happening, como se dizia, em frente à Bienal, etc. Eu dizia: "Não, isso não leva a nada..." Então, me perguntaram: "O quê que você quer? Fazer guerrilha?" Eu parei e disse: "É! Fazer guerrilha"¹⁵⁹.



33 Carlos Zílio. **Lute (marmita)**. 1967. Alumínio, plástico, papel machê. Tiragem: 2 exemplares. 18 x 10,5 x 6 cm. Acervo Vanda Klabin.

No mesmo instante em que "fazia panfletagem em porta de fábrica"¹⁶⁰, Zílio constrói sua última obra antes de entregar-se no todo à ação política: *Lute* (1967, **reprodução 33**), uma marmita comum, de alumínio, onde em lugar do alimento desponta um rosto amarelo em papel machê que tem como "boca" a mensagem imperativa "LUTE". Segundo Fernando Cocchiarella,

a *Marmita* foi o esforço derradeiro de Zílio em integrar arte e política. No lugar do alimento do corpo que trabalha, contém a máscara sem rosto de seus milhões de usuários. Concebido como obra-panfleto, este trabalho marca a frustração que o impele para a militância e o hiato que fundará o sujeito-artista¹⁶¹.

¹⁵⁹ ZÍLIO, Carlos. Depoimento... *Op cit*: 15.

¹⁶⁰ "como já tinha havido aquela série de panfletagens contra o FMI (1967)" (*Ibidem*: 16).

¹⁶¹ COCCHIARALE, Fernando. Há tensão. In: ZÍLIO, 1996: 11.

O objeto, segundo seu autor, foi concebido como “uma espécie de panfleto, para fazer aos milhares e ser distribuído em porta de fábrica” (RIDENTI, 2000).

Com a *marmita*, a reversão que se deu foi a seguinte: a política, como uma forma de estética, quer dizer, significou uma coisa... de estetização da política. Algo que eu não tive consciência imediatamente. Minha primeira consciência foi de que a política é que era o importante para mudar a vida, que os artistas não iam conseguir nada. Então, em 1968, entro para o DCE, e a ruptura começa a se aprofundar, abandono a arte em função do DCE¹⁶².

A sensação de impotência que corrói o artista Carlos Zílio, acrescida do violento recrudescimento combativo do movimento estudantil, dão lugar, de uma vez, ao corpo do militante.

Até 1968 eu acreditava na arte como meio de transformar a realidade, mas fui me engajando mais e mais na política e, quando me dei conta, em vez de criar arte com um viés político, estava produzindo panfletos para produzir em portas de fábricas. Percebi que tinha pulado a cerca da arte com os dois pés do lado da política¹⁶³.

Desse ponto em diante, durante os próximos dois anos, o engajamento político de Zílio devora, em boa medida, o espaço do estético.

Ainda em 1968, após a queda do congresso clandestino de Ibiúna (realizado pela UNE), e com a prisão de Franklin, presidente do DCE, Carlos Zílio assume a última presidência do Diretório Central de Estudantes, ainda antes do AI-5, para logo em seguida, já em 1969, finalmente filiar-se a uma organização política, o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8).

Eu tinha muita resistência em me tornar organizado. Era o meu lado artista. Eu achava que era uma forma de me tornar assim envolvido e me despersonalizar. Então eu resisti muito a esse negócio de me tornar

¹⁶² ZÍLIO, Carlos. Depoimento... *Op cit*: 16.

¹⁶³ Zílio em CANTON, Kátia. MAM faz retrospectiva de Carlos Zílio. *FSP*, 13/01/1997. Nesse momento, conforme também afirma em outro depoimento, Zílio havia decidido “parar de fazer arte política e fazer política realmente, porque não tem sentido querer ficar fazendo uma espécie de simulacro de uma e de outra”. Zílio em depoimento concedido em 1999 à pesquisadora da Unesp Joana D’Arc Lima, *apud* RIDENTI, 2000: 190.

militante, e por outro lado, acho que a Dissidência me via também como artista. Quer dizer: "Esse cara tem algumas coisas esquisitas. Não é inteiramente confiável!" A Dissidência só vai me considerar quando o Franklin é preso e alguém tem que assumir o pepino, e aí eu assumo¹⁶⁴.

Em 1970, Carlos Zílio é baleado em confronto de rua e levado preso. Operado no Hospital Souza Aguiar é em seguida transferido, extremamente debilitado, ao Hospital Central do Exército, onde permanece quinze dias entre a vida e a morte, confinado a aparelhos médicos. Passaria os próximos dois anos e meio – até julho de 1972 – encarcerado nos quartéis do exército, sem contato com nada, praticamente sem informações sobre o mundo, sem acesso – e essa era uma proibição taxativa – a nada que fosse escrito ou pudesse conter qualquer espécie de carga informativa sobre o que ocorria fora do universo carcerário. Durante o tempo de pena, o artista segue desenhando e pintando, numa ocupação de caráter até certo ponto autobiográfico – ou como disse Zílio, de "documentação artística da minha experiência na cadeia"¹⁶⁵. Sua penitência, é claro, ainda assim é mais um cotidiano, mais um micro-universo a compor os discursos da história da arte e do homem. E se em 1972 Carlos está, enfim, em liberdade, é somente no ano seguinte que retoma sua vida artística, reatando contatos, vendendo os primeiros trabalhos, preparando exposição. Nesse retorno suas pinturas não são mais "objetos" como o foram as obras dos anos sessenta e nem se permitem circular no registro político de produções como *Reina a tranquilidade* ou *lute*. A qualidade panfletária, os princípios arregimentadores da vanguarda e as utopias sociais do movimento estudantil ou da luta armada, nada disso parece fazer sentido. A metáfora, como memória ou economia simbólica, ou ainda como nova gramática visual, é princípio básico tanto à re-compreensão do adquirido quanto à disposição re-elaborada dos novos dados. É o limite do possível – como sempre os gestos o são.

¹⁶⁴ ZÍLIO, Carlos. Depoimento... *Op cit.* 16. A "Dissidência", citada por Zílio, era o grupo de resistência armada *Dissidência da Guanabara* do PCB (Di-GB), que a partir de setembro de 1969 seria denominada por MR-8. Como se sabe, as dissidências revolucionárias que se opunham ao reformismo do Partidão (PCB) pretendiam a revolução imediata e violenta, em detrimento da proposta comunista de acumulação de forças que previa a Revolução como um processo histórico lento e gradual.

¹⁶⁵ Sua produção artística feita na prisão (da qual a **reprodução 37** é exemplo) só foi levada a público na exposição *Arte e política*, de 1997, com cerca de 50 obras.

Ferro fere, pintada, julgada, premiada e exposta em 1973, é uma das marcas plurais desse ambiente; dele é registro e ação; nele é psicologia, escolha e vontade. As camadas de sentido dessa pintura, que são tantas quantos são os olhos que as podem ver, guardam, silenciosas, e à sua maneira, veladuras infiéis, mas verdadeiras da história de um homem e de um tempo, e são, sim, signos dos seus próprios limites onde, na referência ao *continuum* do seu entorno, demarcam a permanência imanente de si. *Ferro fere* é única (porque irreprodutível), é pintura (e discute-se), é instituição (no salão e na sua não-ingenuidade), seus “princípios básicos” são outros, enfim. Os sintomas que comporta – num sentido quase clínico da semiologia – surgiram-me oportunos ao mapeamento que me propus. Por isso não me pareceram até aqui totalmente ineficazes ou despropositadas as ligeiras digressões sobre a vida, a obra e o contexto de Carlos Zílio entre 1965 e 1973, uma vez que almejam re-alocar, em alguns aspectos talvez pertinentes, o solo confuso sobre o qual se assenta uma obra como *Ferro fere*.

A obra como encontro de mundos

O corpo, por exemplo, nessa pintura, ainda está presente. Não como na evidência combativa das obras de 1967, onde as máscaras, com sua potencial reprodutibilidade, já demarcam o território do combate também físico. O “corpo a corpo” da militância, da panfletagem, dos confrontos de rua não fomenta a gestualidade simbólica de *Ferro fere*. A tradição da participação fenomenológica do corpo na obra, tão forte entre nós desde o neoconcretismo e tão bem transfigurada na idéia e na ação de *O corpo é a obra*, de Antonio Manuel (1970), aparece, agora, redimensionada. A presença do corpo ainda existe, evidentemente, mas é de outra ordem. Como afirma Cocchiarale, as pinturas de 1973 estão no limiar “entre a ausência icônica do corpo nos trabalhos da exposição de 1975 e sua presença na seriação das obras objetuais feitas até 1967”¹⁶⁶. E de fato, *Ferro fere* sugere simbolicamente o corpo como talvez uma sinédoque o faria: como parte de um todo indicado; não há nela algum rosto impassível como outrora. Restam, na memória, os saldos do tempo onde os corpos testavam seus limites. A ferida, o orgânico, o vermelho: o realismo é cruel, grosseiro; e o corpo está ali, bem ali, onde acaba a tela. Ventilam, as cicatrizes mal fechadas. “O pintor ‘oferece seu corpo’, diz Valéry. E, com efeito, não se vê

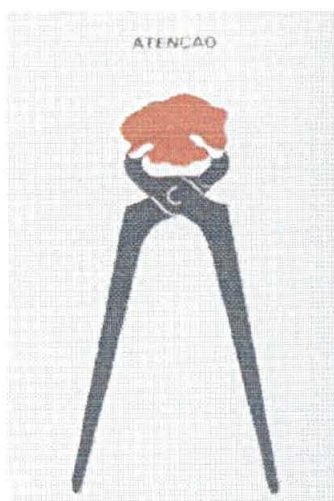
¹⁶⁶ COCCHIARALE, Fernando. Há tensão. *Op. cit.*: 12.

como poderia um espírito pintar” (MERLEAU-PONTY, 1997: 19). Reconheço, no ferro da tela e na presença irrefutável do artista que lhe pinta, meu próprio corpo, imagino que sei do que se trata; e reconheço igualmente as marcas que deixa no espírito.

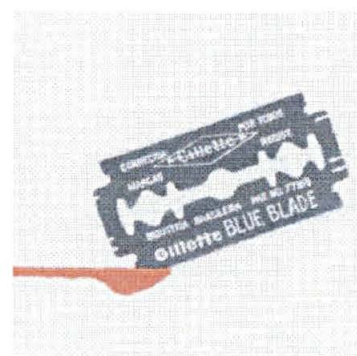
Ferro fere não pede mais a participação, armada ou estética do corpo que lhe vê e lhe envolve, como *Lute* o faria naqueles tempos. Mas não demanda, tampouco, simplesmente uma reação retiniana positiva. Os pregos que se enterram nas áreas vermelhas e que, contrapostos, as cercam sem piedade, sem dúvida atestam a crueldade que sobra àqueles que se opõem às arbitrariedades de um regime de terror. Contudo, por outro lado, também atestam um certo retorno à vida, ou no mínimo o desejo de retornar. O rigor construtivo e a simetria, assim como o zero da tela, também ferida, trazem certas discussões sobre a arte que talvez fossem inviáveis na ebulição dos tempos do AI-5. O espaço profundo não é negado, mas questionado. A histórica hierarquia figura-fundo ainda persiste, e a referência de Zílio, nesses tempos, à poética anterior de Antonio Dias, talvez posicione o fato. Mas se efetivamente os dois campos vermelhos espelhados são fragmentos orgânicos feridos – como nos fazem crer os pregos e as palavras “ferro” e “fere” –, então é possível crer na possibilidade de que o grande vazio da pintura é que esteja sendo agredido, pois se a um “ferimento” corresponde um “corpo” que o suporte (nesse caso iconicamente ausente), talvez o zero da pintura, dessa pintura, *represente* a tela atacada. A percepção do espaço, aqui, não equivale, por certo, à operada nos *Conceitos espaciais* de Lucio Fontana, onde o espaço real transita pelo da obra, mas sem dúvida o espaço plástico de *Ferro fere* permite ver nas duas massas vermelhas centrais um “rasgo”, aberto, no grande branco da pintura. Os focos avermelhados que simplesmente abrem-se no meio do grande objeto que é essa pintura, não estão, necessariamente nem “à frente”, nem “atrás” de coisa alguma, pois que a ferida é justamente o limiar entre o interno (a Vida) e o externo (a Morte) do corpo que lhe contém, seja esse o da arte ou o do artista.



34 Carlos Zílio. **Cuidado**. 1973. Acrílico sobre tela. 140 x 210 cm. Acervo Gerardo Vilaseca.



35 Carlos Zílio. **Atenção**. 1973. Acrílico sobre tela. 140 x 100 cm. Acervo Eduardo Durão.



36 Carlos Zílio. **Sem título**. 1973. Acrílico sobre tela. 141 x 100 cm. Acervo Gilberto Chateaubriand.

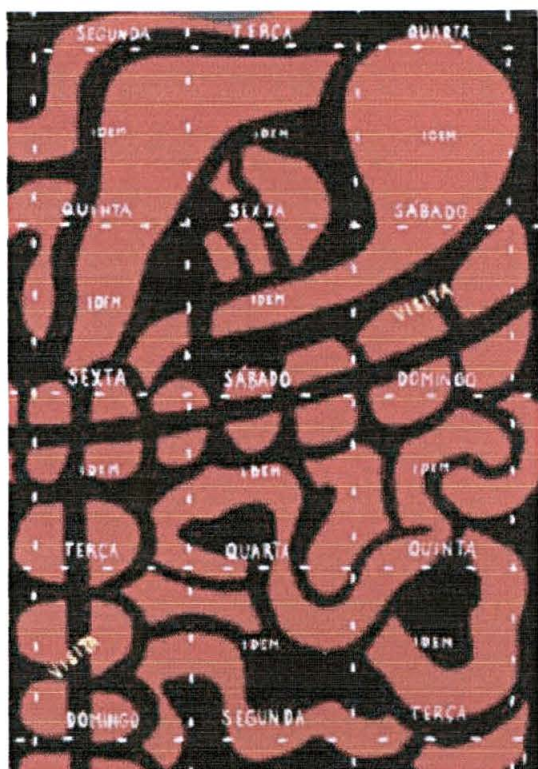
Os pregos, que como os alicates e as *gillettes* são freqüentes na produção de Zílio desses tempos (**reproduções 34, 35 e 36**), literalmente alicerçam *Ferro fere*. Com sua geometria e silhueta certa – e ainda mais que as palavras impressas – impõem um certo percurso semântico e uma determinada hierarquia de elementos formais e simbólicos na obra. E se de um lado, para Jayme Maurício, persiste aí a simbologia do prego “em seu contexto milenar e seu sinistro double-entendre”, de outro lado, em Zílio, o prego “quase ganha status estético, desligado de seus aspectos estridentes”¹⁶⁷. O prego aqui é ícone claro, e retoma uma certa espacialidade tradicional, mas igualmente dilacera a tela, abrindo nela feridas expostas, sangrentas. É as duas coisas, portanto. O choque, em close, entre ferro e carne, contrasta à placidez construtiva do gesto pictórico. E se o tema, aqui, é a violência, no entanto não surpreende: de um lado, pois que ela não se dá, nunca, na obra, e sim no corpo e na mente, e de outro, porque, de qualquer forma, a violência é tema recorrente à história da arte, mesmo que poucas vezes conquiste um explosivo estatuto autobiográfico como aqui. O que talvez choque, nesse ponto, não é a narração da violência, tão freqüente em Goyas, Picassos, Siqueiros e Haackes (e lembremos ainda de Antonio Manuel), mas sua substituição pela representação da agressão em si, ali tão aberta e ampliada, exposta sem pudores nem nomes. Só ela sobrevive. As referências,

¹⁶⁷ MAURÍCIO, Jayme A elegante crítica de Carlos Zílio. In: ZÍLIO, 1996: 53.

sobre quem fere ou é ferido, ou mesmo sobre a ordem das causas, dos motivos, inexistem, não pertencem ao universo da arte. Se o ferro fere a carne, e se a mente, o corpo e a história o sabem, e se os porquês não somente existem como preexistem à própria compreensão, não é sob as leis da obra que se desvendam ou desvelam esses fatos, mas é sim *através* dela que podem se dar como marcas indiretas, bem como é também *através* dela que se indica a expiação dos ideais derrotados.

Resta notar, todavia, que se há em *Ferro fere*, como há em *Realmente*, uma certa repulsa ideológica pela aparência triunfante e quase hegemônica da repressão e da alienação massiva, por outro lado também há, como subliminarmente há em *Realmente*, uma determinada e pouco surpreendente reabilitação do contexto e da história: tanto numa obra como noutra a contestação é simultânea ao ato positivo da construção; a utopia, aqui e, sobretudo no contexto latino-americano, é inseparável da atitude transgressiva (ANTELO, 2001: 17), sendo ambas alimentos recíprocos. Uma certa vocação construtiva, como já foi dito, parece tornar nossa ausência de modelos numa certa predisposição à destruição de uma determinada ordem somente se mediante a construção ideal – e, portanto utópica, sempre utópica – de outra. E se a produção artística é sempre um ato de vontade e um gesto positivo de construção, o mesmo vale às produções de Zílio ou Danúbio: contestam o mundo através da construção de outro, o da obra. *Ferro fere* não é um atentado guerrilheiro, e isso é basilar.

As diferenças, porém, entre as duas obras, são a falência de uma história total – no limite seu último atributo; não representam duas faces que juntas completam o todo, são frações que não presumem um “todo”, mas simplesmente um certo entendimento estético e político das relações arte-sociedade. Carlos Zílio, por exemplo, nos primeiros anos da década, não presenciou como Danúbio as benesses do “milagre”, e sim vivenciou os pesadelos daqueles que, no extremo, não somente reagiram à repressão do regime, como reagiram violentamente. Respiravam, ambos, portanto, ares estranhos e divergentes.



37 Carlos Zílio. **Rotina dilacerante**. Julho de 1971 (obra pintada na Vila Militar). Guache sobre papel. 50 x 35 cm. Acervo do artista.

Enquanto, se de um lado (externo ao cárcere), a televisão consolidava seus mercados e almejava estender sua lógica aos mais recônditos recantos do país, de outro, na prisão, a informação, mesmo a mais simples, despretensiosa e massiva, não chegava sem o filtro do medo e da punição, pois representava o inverso do esquadramento previsto na lógica panóptica. De 1970 a 1972, a “rotina dilacerante”, como pintou e viveu Zílio na cadeia (**reprodução 37**), seria o mecanismo punitivo mais perverso do aparelho de poder, ao passo que o crescimento macro-econômico, a ideologia da “informação democratizante” e o acesso aos bens culturais e materiais oferecidos aos setores médios da

sociedade seriam o perfil fecundo e produtivo deste mesmo e múltiplo aparelho. De um ponto, a divisão binária que separa o perigoso do inofensivo e oferece ao primeiro a sujeição panóptica da prisão (FOUCAULT, 1977: 176-9), de outro, a demonstração de força que se atrela às conquistas sócio-econômicas de um regime que soube disciplinar seu corpo produtivo, destruir as eventuais oposições e institucionalizar um mercado consumidor. Entre outras coisas, portanto, *Realmente e Ferro fere* carregam as marcas contraditórias de um poder que, como prefere Foucault, é tão repressor quanto produtor¹⁶⁸. As duas pinturas, assim, contestam e se premiam, transgridem e constroem. Um possível limite do que se quer por “engajamento” está aqui presente, pois que a obra, enquanto *produto* da ação humana, não transforma uma realidade (indesejada) em outra melhor, apenas constrói, na condição de existente, uma realidade diferente, mas curiosamente diferente tanto do perverso anterior quanto da utopia futura, o que

¹⁶⁸ Foucault condena a definição (muito difundida) do poder pelos seus efeitos de repressão, de proibição (jurídica). “Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir” (FOUCAULT, 1996a: 08).

por si só já é um gesto revolucionário. As poesias e as pinturas não podem construir mundos *a priori*, ilustrando desejos, pois assim abdicam da arte sem contudo tocar na política.

Em outro sentido, retornando às diferenças, se *Realmente* e *Ferro fere* de fato se dispõem, em seus limites, a “contestar” alguma coisa, é preciso entender que essa “coisa” tem dimensões desiguais em cada caso, bem como entender que a formalização do gesto transgressivo, é igualmente muito distinto entre uma e outra. *Realmente* é literal, irônica e anedótica, enquanto *Ferro fere* é metafórica, agressiva e, contraditoriamente, plácida em sua poética. Parecem referir-se a mundos distintos, não sugerem um mesmo espaço sócio-cultural, um mesmo e homogêneo conjunto histórico, nem mesmo olhos análogos. TV e projeto guerrilheiro são assuntos muito distintos, completamente distintos, mesmo que saibamos que em 1973 a vitória midiática da televisão seja uma realidade tão palpável quanto a derrota invisível (e paralela) de todos os grupos armados resistentes ao regime. Se vão tornando visíveis, assim, as desigualdades.

O corpo figurado em *Realmente* é sensualidade, retrato, padronização e deboche, é realista, expressionista, cartum, história da arte e da visualidade de massa, é produto, meio e consumo, é festa alienada; e em *Ferro fere* o corpo é, ao mesmo tempo, ausência e presença, violência e cirurgia, confunde-se com a obra; sem espaço à graça ou ao elogio sensual.

Quanto às cores, a paleta berrante de *Realmente*, com seu “mau gosto deliberado”¹⁶⁹, como quer Olney Kruse, é também, além de eleição formal, referência temática explícita ao ambiente recente da TV em cores: em seu espaço, sim, as cores empíricas “significam” a cor-luz dos televisores, que por sua vez corresponde a uma complexa codificação de sinais eletrônicos, ao passo que na obra de Zílio a paleta reduzida em três cores planas e puras (preto, vermelho e branco – eventualmente amarelo) traz, além da marca do trabalho estético, uma opção política de outra sorte, porque permeável ao específico da arte. Conforme destaca Paulo Sérgio Duarte, na obra de Zílio sobrevive

aquela mesma paleta dos construtivistas russos engajados em trabalhos de propaganda. Mas lembremos logo a diferença: a paleta dos russos, nos anos 20, era reduzida em face da pobreza de material da

¹⁶⁹ KRUSE, Olney. Um salão com 14 prêmios e 22 homenagens. *DT*, 24/10/1973.

indústria gráfica, especialmente durante o período conhecido como comunismo de guerra. Em Zílio, essa paleta, que encontra paralelo nas cores dos trabalhos de Antonio Dias de 64 a 67, é uma eleição estética por identificação, sem dúvida, político-ideológica. Está aí uma primeira infiltração da política na arte de caráter positivo¹⁷⁰

O próprio Carlos Zílio reconhece que àquela altura a referência ao construtivismo se dava, “evidentemente, por toda uma identificação política”¹⁷¹. Desse modo, pelo viés tanto da seleção cromática quanto da qualidade da fatura, a citação estético-ideológica à convicção construtivista de socialização da arte (SCHARF, 1991: 116) somava-se às referências mais próximas e encontráveis na obra de um artista combativo como Antonio Dias (DUARTE, 1994: 20). Nas palavras de Zílio, por exemplo, o reduzido repertório cromático posto em prática naqueles tempos “fazia parte da estética da reprodução. Preto, branco, vermelho”¹⁷² – e a esse respeito a influência de Antonio Dias ocupava um lugar de destaque no imaginário de Zílio:

Antonio era muito categórico, radical nas suas propostas sobre arte. Dizia: a tinta é industrial, a superfície chapada. O trabalho tem que ter potencial de ser reprodutivo. Nessa coisa ele era muito claro. O Antonio era realmente uma pessoa, digamos assim, mais programática, e isto foi fundamental na mudança do meu trabalho¹⁷³.

Somando-se a esses fatores, mesmo as trajetórias pessoais de Zílio e Danúbio surgem quase antagônicas, pois embora até essa época se identifiquem pela valorização de uma certa mensagem política formada na obra, seus posicionamentos estético-ideológico mais específicos são basicamente contraditórios. De um lado, com Danúbio, um sentimento antivanguardista sustentado pelo apoio tanto em técnicas tradicionais (gravura e pintura) quanto, no limite, em grandes narrativas críticas figuradas. De outro, com Zílio, uma história recente de envolvimento com novos suportes, técnicas e procedimentos

¹⁷⁰ DUARTE, Paulo Sérgio. Crítica da razão executiva. In: ZÍLIO, 1996: 07.

¹⁷¹ ZÍLIO, Carlos. Depoimento... *Op. cit.*: 19

¹⁷² *Idem*: 18.

¹⁷³ *Idem*: 15.

(assemblage, múltiplo, objeto), além de um notável envolvimento, como foi dito, com os principais eventos e princípios da vanguarda brasileira.

Tudo parece indicar, nesse nível, que as trajetórias biográficas e poéticas desses dois artistas podem reproduzir aqui, no tribunal do papel branco, certas diferenças paradigmáticas (e, portanto, esquemáticas) entre o nacional-popular e a vanguarda – essas conhecidas “entidades” estético-ideológicas tão presentes nos debates dos (e sobre os) anos sessenta. Cabe, entretanto, ressaltar duas coisas. Primeiro que no âmbito das artes plásticas essa tipologia política da estética tem muito pouca repercussão historiográfica e crítica, uma vez que, principalmente a partir da segunda metade dos anos cinquenta, com o adensamento crítico e culto de nomes como Waldemar Cordeiro, irmãos Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, e com a vitória institucional das Bienais de São Paulo, o campo artístico consagrou-se a uma autoleitura autônoma e basicamente erudita, por natureza avessa aos desmandos heterônomos da política e, portanto, também avessa aos ideais do nacional-popular. E em segundo lugar, também cabe notar que essa dicotomia básica e simplista – por vezes reproduzida, por exemplo, nos discursos de Danúbio – não será mais determinante em meados da década de 1970, a partir da ruína ideológica das vanguardas tanto políticas quanto estéticas: *Realmente não repete mecanicamente a poética engajada dos Clubes de Gravura, assim como Ferro fere não reproduz in totum os princípios básicos da vanguarda dos anos sessenta: ambas guardam, é claro, certa dimensão transgressiva elementar e referem-se, de fato, às improbidades de um mesmo período histórico ou de um mesmo regime político, mas em contraposição imediata à planificação dos mecanismos consagradores de um mesmo salão de arte. Ao lado do discurso que lhes enuncia, portanto, as paredes do Teatro Guaíra, nos idos de 73, abordam e também criam um solo comum, soldando, assim, a delicada arquitetura de apanágios evidentemente distintos.*

Ferro fere não só é reflexão sobre a derrota política da opção armada e sobre a fragilidade artística dos objetivos participativos da vanguarda, como também é – desse modo – um olhar revigorado sobre a própria pintura e sobre os limites da arte. Sua existência – a não ser que se opte pela ingenuidade – se constrói na sobreposição ininterrupta de todo esse emaranhado de fatores. Os valores da história da arte, a preocupação política, as desilusões pessoais e

coletivas, a retomada do trabalho artístico, a pintura e o salão, a contestação e a utopia construtiva, a censura prévia e o medo, a revolução e, inclusive, o “milagre”, tudo isso se não está na obra, está ao menos nas suas prováveis leituras.

Carlos Zílio: [Nos trabalhos de 1973] eu estava buscando transmitir uma determinada sensação, uma determinada sensação do mundo que estava vivendo ali, muito imediata, de você ser abruptamente jogado no milagre brasileiro. E isso é um fato muito particular, quer dizer, eu não saio da cadeia para um país em guerra, para um Vietnã, como eu sonhava. Eu saio para a cadeia, para o milagre brasileiro!

Fernando Cocchiarale: Engraçado o ato falho que você cometeu. Você disse: “Eu saio para a cadeia, para um país...”

Paulo Sérgio Duarte: Para outra cadeia!

Carlos Zílio: É, eu diria que é uma outra cadeia. Eu estava meio cego. Então procuro referências. Meu trabalho era uma coisa que eu acho muito militante, muito arte militante, muito forma/conteúdo. Por longo tempo senti essa necessidade de ter de transmitir algo. Essa era a minha preocupação, embora eu saia da cadeia muito assustado e, ao mesmo tempo, com sentimento de derrota, que é um sentimento diametralmente oposto àquele com que eu entrei na cadeia, quer dizer, na cadeia eu entro morto, mas triunfante, e saio da cadeia vivo, mas derrotado.

Mas eu acho que tinha esse compromisso, de qualquer maneira, com o referencial de arte voltado para um certo conteúdo, uma certa mensagem, uma certa biografia, ainda, e isso não era uma coisa artificial, durante três ou quatro anos, sonhava com uma cena que havia sangue, e isso é um dado concreto.

Paulo Sérgio Duarte: E é um dado presente no seu trabalho.

Carlos Zílio: Exato, aquilo ali não é nem catarse. Aquilo ali é realismo. Era o que eu vivenciava¹⁷⁴.

¹⁷⁴ ZÍLIO, Carlos. Depoimento... *Op. cit.*: 18.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os anos sessenta, para as artes plásticas em especial, viram ressurgir, embora logicamente re-ambientados, os projetos antiinstitucionais das vanguardas históricas. Não por certo de forma homogênea, e tampouco de maneira maciça, como um paradigma universal qualquer. Mas efetivamente a idéia de combate à institucionalização e conseqüente petrificação de uma cultura elitista e oficiosa tornou-se parte ativa dos expedientes artísticos vigentes. Os salões, os museus, as Bienais e as galerias, com suas respectivas idéias dominantes, representavam por um lado a personificação daquilo a que Peter Bürger denominou “instituição-arte” (1993: 52). Representavam, no contexto brasileiro, o espaço oficial que lembrava Estado autoritário, representavam a ojeriza pelo comerciante de arte que remetia ao colecionador burguês e conseqüentemente ao poder do capital, e representavam, sobretudo, a tradição, a manutenção de valores quase sempre conservadores em princípio. Mas por outro lado, esses espaços ainda resistiam, de modo não tão contraditório, como meios de consagração e subsistência tolerados e, na maioria dos casos, necessários e desejados, fosse como indispensável fonte de fomento curricular, fosse como busca das premiações em dinheiro: eram fortalezas onde, de qualquer maneira, os artistas circulavam entre artistas e profissionais da área, julgavam-se entre si mesmos – dispondo suas próprias regras e valores – e escapavam, ao menos na aparência, dos arbítrios gerais da sociedade. As disputas, a habitual concorrência e a busca de reconhecimento, entremeadas pelo ritualismo comum, pela cumplicidade, bem como pelos mais diversos laços de amizade, transformava tais espaços em cenáculos. A instituição-arte, desse modo, e na qualidade de vaso comunicante do meio social da arte, ainda prestava-se, por esses tempos, à manutenção de certos credos comuns, o que permitia ao artista, em paralelo às suas eventuais manifestações transgressoras e vanguardistas, uma via de reconhecimento simbólico e de suporte econômico.

Dessa forma, cada uma das principais obras analisadas nesse texto pode ser entendida, pela simples presença no Salão Paranaense, como um emblema dessa contradição; e dentro dos limites dessa pesquisa, a obra *Movimento estudantil 68*, de Antonio Manuel, talvez seja o exemplo mais evidente desse

dilema. Os mesmo *flans* com temas subversivos que são abertos às machadadas por um transeunte qualquer em plena praça pública, são também posteriormente julgados, selecionados e premiados de acordo com as regras oficiais de um salão do Estado, bem como em seguida expostos à contemplação passiva dos alinhados freqüentadores de um vernissage curitibano – tudo num espaço governamental, e sob o choque recente do AI-5.

Refletindo sobre tais fatos, pergunto-me se o Antonio Manuel de *Apocalipopótese* é o mesmo Antonio Manuel que recebeu, no Salão Paranaense, o prêmio “Universidade Federal do Paraná” no valor de NCr\$1000,00? Creio realmente que *sim*, assim como creio, por isso mesmo, que tal contradição nos sugira alguns dos prováveis limites das ações de vanguarda, uma vez que tanto um gesto como outro eram perfeitamente admitidos pela cultura artística de então. Assim, em desfavor a toda discussão de valor a respeito da qualidade desses gestos e obras, arrisco-me a dizer, de uma vez, que machados e olhos pertencem, *sim*, ao mesmo meio.

À essa conclusão, de certa forma, também aponta o caso pessoal de Carlos Zílio, artista que até 1968 – ano em que assume a presidência do DCE – ainda agia na perspectiva da vanguarda como forma ativa de combate estético-ideológico. Sua obra *Ferro fere*, no entanto, premiada no Salão Paranaense de 1973, já guarda em si as marcas estéticas e históricas de um novo momento. Primeiro, porque essa obra é uma *pintura*, algo inadmissível ainda há pouco, uma vez que até fins dos anos sessenta, Carlos Zílio – como Antonio Manuel ou Hélio Oiticica – percebia na *pintura* o emblema perfeito de um mundo tradicional que clamava demolição: “Minha geração era contra a pintura. Era programático ser contra a tradição. Nos meus trabalhos dos anos 60 você não vai encontrar pinturas, somente objetos”¹⁷⁵. Entretanto, a despeito de toda negatividade vanguardista, chega um momento em que a pintura reaparece na obra de Zílio. “Subitamente”, nos diz o historiador e crítico de arte Yve-Alain Bois, “Zílio maravilhou-se com as complexidades dos gestos mais simples: o que significa deixar uma marca em uma tela, o que significa organizar um campo? É possível pintar sem se sentir culpado?”¹⁷⁶. Essas questões, cruciais todas elas à história recente da arte, de fato ocorreram a Zílio. Segundo seus próprios depoimentos, é

¹⁷⁵ Carlos Zílio in CANTON, Kátia. MAM faz retrospectiva da obra de Carlos Zílio. *FSP*, 13/01/97.

¹⁷⁶ BOIS, Yve-Alain. Carlos Zílio entre a ambição e a modéstia. *ESP*, 06/04/96.

por esses tempos que Zilio embarca numa viagem pessoal de redescoberta das inúmeras possibilidades do gesto pictórico, embora isso provavelmente não tenha ocorrido, como diz Yve-Alain Bois, assim tão *subitamente*.

Outra questão fundamental, pensando ainda na contraposição de *Movimento estudantil* a *Ferro fere*, reside nas diferenças específicas de ambas, digamos, quanto ao método de formalização artística das críticas políticas. A primeira obra, por exemplo, criada no calor de 1968, traz referências diretas aos problemas políticos mais gritantes de então. A elaboração poética desses problemas, nessa obra, além de não dissimular de um lado uma criticidade quase panfletária, de outro, utiliza, através da técnica serigráfica dos *flans*, o próprio processo de produção artística como contestação. Numa estratégia combativa característica da vanguarda daqueles anos, *Movimento estudantil 68* se construía à surdina das madrugadas – ou melhor dizendo: em meios às barulhentas e apaixonantes rotativas, que ora ou outra lhe cuspiam seus jornais censurados.

Por outro lado, em *Ferro fere*, tudo é diferente. Suas metáforas e símbolos reservam a memória dos jovens estudantes que, na seqüência da história social, se não morreram como morreu aquele estudante da obra de Antonio Manuel, ao menos sofreram os pesares consagrados ao desespero da guerrilha urbana. *Ferro fere* nos surge – em sua readaptação ao mundo, e em oposição a *Movimento estudantil 68* – delicadamente silenciosa.

Evoco essas duas obras, numa contraposição que praticamente não fiz ao longo do texto, justamente por perceber nelas certos traços estético-ideológicos distintos que, uma vez sugeridos, talvez possam indicar um certo roteiro pessoal de interpretações que acabei adotando, por vezes não intencionalmente, no decorrer da pesquisa. Desse modo, quando admiti que as datas de 1968 e 1973 poderiam servir como balizas de interpretação a esse trabalho, o fiz somente por entender que era possível ver *nas obras* uma certa historicidade da arte.

A própria diferença de ordem técnica entre essas duas obras, *flan* e *pintura*, indica um certo problema estético-ideológico ao qual todas as outras obras não escaparam. Espero que ao longo da dissertação tenha ficado relativamente claro que a escolha de materiais, suportes e procedimentos técnicos, por parte do artista, nunca é uma escolha pautada no aleatório, no acaso ou nos caprichos de um criador ideal. Tal escolha é tanto produto, mesmo que parcialmente inconsciente, de uma visão de mundo e de um posicionamento frente a essa

visão, quanto uma eleição pessoal de certas possibilidades entre muitas outras disponíveis numa determinada cultura, num certo momento. Como foi dito, a escolha pelo ato pictórico, por parte de artistas como Antonio Henrique Amaral ou Danúbio Gonçalves, além de corresponder melhor às suas necessidades poéticas, era também um ato de combate, uma denúncia, por exemplo, contra a “vanguarda decadente”¹⁷⁷. Entretanto, muito embora obras como os *Objetos caipiras*, de João Osório, ou *Movimento estudantil 68*, de Antonio Manuel, sejam exemplos do rompimento das categorias tradicionais de belas-artes, creio que é preciso, a essa altura, destacar o óbvio: que o próprio modelo *salão de arte* não desponta como o espaço mais propício para perceber tais diferenças, uma vez que uma das especificidades do gesto *stricto sensu* vanguardista é precisamente, entre outras coisas, ser “anti-salão”. Nessa linha de argumentação, portanto, é bem possível que a obra de Zílio, *Ferro fere*, represente uma boa síntese dessas contradições.

De qualquer maneira, esse problema mais restrito a respeito do processo produtivo em arte aponta para uma questão mais ampla da arte em geral, e à daquele período em particular: a do lugar que ocupa, a arte, no interior do sistema total da produção cultural. Assim, embora esse não tenha sido o problema central às discussões desse texto, percebo que esta questão foi abordada em várias oportunidades, sobretudo naquele nível de avaliação, sempre perigoso, que divide os produtos simbólicos em “cultos” e “massivos”.

Assombrados, como qualquer pessoa, pela explosão cotidiana dos novos meios de massa, não foram poucos os artistas plásticos que precisaram rever a situação e o papel da arte numa sociedade que então se abria, rapidamente, à moderna indústria cultural. E se no meio artístico, as reações foram as mais diversas, antes é importante notar que elas efetivamente ocorreram. A mesma *pintura* que em alguns casos servia como ataque aos “modismos” das vanguardas, em outros também funcionava como forma de defesa frente à superficialidade geral da nova “subcultura”¹⁷⁸ – algo que fica bem claro, enquanto intenção, numa obra como *Realmente*, de Danúbio Gonçalves. Portanto, ainda que lembremos de toda a problematização suscitada pelos *Objetos caipiras*, ou

¹⁷⁷ GONÇALVES, Danúbio. Autoretrato. In: *Danúbio Gonçalves – retrospectiva*. Porto Alegre, MARGS, 16/09 a 14/10 de 1992. Catálogo de exposição.

¹⁷⁸ Antonio Henrique Amaral in: O meu e o seu faz denúncia com arte. *FSP*, 09/09/67.

mesmo que nos reportemos aos elogios de Antonio Manuel às rotativas, é preciso afirmar que ainda assim era possível perceber a existência de uma série de credos comuns ao campo artístico, capazes de aglutinar posicionamentos tão opostos como os de um Antonio Henrique Amaral e de um Hélio Oiticica em torno de valores fundamentais como *profundidade* (em oposição à superficialidade) e *experiência estética* (em oposição ao consumo fácil). E se a simples manutenção destes credos já era em si mesma uma espécie de necessária diferenciação cultural, para alguns artistas ela podia também assumir as formas da contestação.

Assim, aos objetivos da pesquisa, aquela prática ritualizada a que chamei *contestação*, em seus diversos matizes, foi interpretada justamente com vistas a perceber suas possíveis interações com certos valores e procedimentos fundamentais da cultura artística. Nessa perspectiva, o Salão Paranaense, aos limites dessa dissertação, acabou por assumir algumas funções específicas: foi, a um só tempo, um indicador tanto de certos limites às sociabilidades da arte, quanto de certas mudanças na cultura artística, bem como também representou, com base num novo contexto político paranaense, uma reestruturação estético-ideológica significativa no *modelo de salão* então vigente no estado. Foi através dos poderes quase monopólicos do Salão Paranaense, sobretudo, que a política cultural local pôde, de um lado, estabelecer uma linha geograficamente mais larga de influências artísticas, e de outro, criar certas possibilidades de projeção aos artistas do estado, embora tais processos, é claro, não possam ser resumidos unicamente às ações políticas de alguns poucos agentes privilegiados. Por outro lado, embora a simples presença de artistas de renome nacional no evento represente um certo índice de sucesso na implementação da arte moderna no estado, é preciso reafirmar, não obstante, que o próprio poder de consagração do salão dependia da manutenção de uma *aparência* não-provinciana de julgamento, o que se percebe tanto a partir de algumas obras selecionadas e premiadas quanto na composição de júris à época geralmente bem reputados.

Resta ainda reter que a ritualização do gesto transgressor – que àquela altura já ganhava incontáveis nuances – não pôde aqui ser captada em toda sua variedade. O momento era de grandes mudanças, de agitada efervescência cultural e política, e a arte era parte ativa dessas transformações. Sob a égide da nascente arte conceitual, os pressupostos modernistas eram revistos em sua essência, a autonomia da arte execrada e o predomínio da forma estética

abandonado em favor do criticismo, da arte como idéia (WOOD, 2002). Mas essa não era toda a verdade. A permeabilidade ao político, a recente presença da espetacularização do cotidiano, o acesso aos novos *mídia* e, sobretudo no exemplo norte-americano, o incipiente processo de hiper-institucionalização do campo artístico, com todos os problemas ocasionados tanto pela lógica empresarial do moderno mecenato quanto pelas opressões do neoconservadorismo, são questões gerais que, em maior ou menor grau, surgiram durante os anos setenta e se derramaram aos anos subseqüentes. Evidentemente, pois, esse trabalho possui os limites de suas dimensões tanto quanto de suas próprias escolhas para descrever a pluralidade da contestação nesse ambiente. Por essas razões, inclusive, optei pela análise de certas obras que conquistaram, num salão de arte, algumas de suas especificidades, o que, segundo creio, ajudou a coser as sempre difíceis costuras de uma pesquisa em arte.

Seguindo nessa linha, percebo que esse trabalho não se prestou exatamente a traçar regularidades culturais, mas, mais propriamente, a explorar limites. Um caso como o de Carlos Zílio, por exemplo, se de um lado não confirma qualquer regra geral de comportamento, de outro, e talvez isso seja importante, ele indica, *na história*, um provável limiar entre arte e política. Destaco “*na história*” porque é comum à historiografia se municiar pela teoria, mas sem, no entanto, assumir o compromisso de demonstrá-la na prática, até porque esta não é sua função. À história, é claro, não cabe a tarefa de ilustrar conceitos, pois já lhe cabe tanto a de interpretar a empiria à luz da teoria, quanto, ao inverso, modificar a teoria à luz da empiria, gerando uma “situação orgânica de pesquisa” (PANOFSKY, 1991: 26-29). De qualquer forma, como sabemos, os conceitos também não foram pensados para ajustarem-se aos fatos, mas para sugerirem interpretações. Uma noção conceitual, como fração inerente a algum complexo teórico, sustenta limites sobre os quais os fatos constantemente desviam-se, insistindo em não se lhe adequar plenamente.

Dessa forma, quando, historicamente, encontramos exemplos que de fato forçam os limites da teoria, então estamos numa região que, por ser instigante, também é de difícil interpretação. Parece-me não só fácil demais como inclusive leviano afirmar com todas as letras que um caso como o de Zílio é, numa situação, um exemplo prático dos limiares da arte, ou mesmo que, em outra

situação, ele já *não é*; mas, de outro modo, parece-me razoável perceber que aquela ritualização da contestação mencionada logo na introdução deste trabalho poucas vezes tenha sido tão vivenciada por qualquer um como o foi por Zílio num dado momento. Deve ter realmente havido um instante em que aqueles que pretendiam mudar o mundo a qualquer preço devem ter percebido que a obra de arte, mesmo na ruptura das vanguardas, não representava uma saída conseqüente. Conforme palavras do próprio Zílio, na medida que a “realidade do sistema político se tornava mais impositiva, mais claras se apresentavam as limitações da ação política”¹⁷⁹.

Desse modo, na iminência da impossibilidade de efetiva transformação social imediata, restava aos artistas mais inconformados, a *contestação*, mas uma contestação que, talvez justamente por manter o hermetismo de um referencial mais restrito, passava despercebida, em linhas gerais, aos olhos da censura. Artistas combativos como Cildo Meireles, Antonio Manuel e Artur Barrio, em plena vigência do AI-5, construíram um vocabulário estético-ideológico tão crítico e denso, e por isso mesmo tão complexo, que não nos espantaria se soubéssemos que certas parcelas do pensamento conservador da época sequer tenham tomado conhecimento de suas plataformas revolucionárias. A arte decerto não era ameaça, uma vez que para sê-la talvez deixasse de ser arte. E de qualquer forma, na seqüência histórica imediata ao desmonte de toda resistência armada, nem a *ação política* parecia possuir esse poder.

Na opinião do próprio Carlos Zílio, o momento era de grandes falências estéticas e ideológicas, pois segundo ele, “o que se dá é o fim do vanguardismo, tanto na política quanto na arte”: na política perde-se “a crença de que a verdade intrínseca contida nas idéias seria capaz de contagiar multidões”, enquanto na arte, perde-se “o projeto de fazer tábula rasa da história e o novo a partir do nada”¹⁸⁰. Creio que artistas como Barrio, Meireles e Antonio Manuel também perceberam isso. Contudo, muito embora seja evidente que nenhum desses provocadores tenha forçado os limites que separavam o permitido do proibido como o fez Carlos Zílio, por outro lado é bem provável que este artista, ao contrário dos demais, não tenha na época percebido que o gesto de contestação termina onde se esvai o rito da arte e, em seu lugar, explode a violência.

¹⁷⁹ Carlos Zílio in: Carlos Zílio expõe arte política no MAM, *ESP*, 14/01/97.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____. *Theodor Adorno*. Organizado por Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1994.
- AGUILAR, Nelson, org. *Bienal Brasil século XX*. Fundação Bienal de São Paulo: 1994.
- ALMANDRADE. Um breve depoimento. *A Fonte - revista de arte*, Curitiba, novembro, 2001. Disponível em: www.fonte.ezdir.net
- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____.org. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Livraria Nobel AS, 1984.
- ANTELO, Raúl et alii (orgs). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas / Abralic, 1998.
- _____. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.
- ARAÚJO, Adalice. *Arte paranaense moderna e contemporânea: em questão 3000 anos de arte paranaense*. 424 p. Tese (concurso de livre docência) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 1974.
- ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: companhia das letras, 1992.
- AUGUSTO, Maria Helena Olívia. *Intervencionismo estatal e ideologia desenvolvimentista: estudo sobre a CODEPAR (Companhia de Desenvolvimento Econômico do Paraná)*. São Paulo: Símbolo, 1978.
- AYALA, Walmir. *A criação plástica em questão*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- BAPTISTA, Regina Vianna. *A arte de Loio-Pérsio*. Curitiba: Museu de Arte do Paraná / Cronos, 1999

BARRIO, Artur. *A metáfora dos fluxos*. Rio de Janeiro: MAM, 2001.

BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

_____.; HAACKE, Hans. *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BRAGA, Ney. *Tradição e mudança na vida política*. Curitiba: Edição do autor, 1996.

BRITO, Ronaldo. Anônimo e comum. In: MANUEL, Antonio. *Coleção arte brasileira contemporânea*. Textos de Frederico Moraes, Hélio Oiticica, Mário Pedrosa e Ronaldo Brito. Rio de Janeiro: Funarte, 1984 [1983].

_____. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Porto: Vega, 1993.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp, o engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva.

CAMPOS, Jorge Lúcio de. *Digressões sobre a arte de vanguarda: da gênese do conceito de cultura à ruína pós-moderna*. On-line: www.fortunecity.com/skyscraper/150/vanguarda.html, maio, 2002.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CÂNDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARDOSO, Fernando H. A questão da democracia. In: KRISCHKE, Paulo J (org). *Brasil: do "milagre" à "abertura"*. São Paulo: Cortez, 1982.

CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Porto: Rés-Editora, 1992.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CIRLOT, Juan Eduardo. *El arte outro*. Barcelona: Seix Barral, 1957.

_____. *Informalismo*. Barcelona. Òmega, 1959.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. "Integração, cultura e capacidade de regime ou para não ser alternativo no próprio país, na própria região" [1993]. In: ACHÚGAR, Hugo e CAETANO, Geraldo (comp.) *Mundo, região, aldeia*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CRAIG, James. *Produção gráfica*. São Paulo: Mosaico; Edusp, 1980.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 1999.

CYSNE, Rubens Penha. A economia brasileira no período militar. In: SOARES, Gláucio e D'ARAÚJO, Maria Celina (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.

DANTO, Arthur. El final del arte, *El Paseante*, 1995, nº 22-23.

D'ARAÚJO, Maria Celina e SOARES, Gláucio (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.

DINIZ, Eli. Empresariado, regime autoritário e modernização capitalista: 1964-85. In: SOARES, Gláucio e D'ARAÚJO, Maria Celina (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.

DREIFFUS, René. *1964: A conquista do Estado – ação de classe e golpe militar*. Petrópolis: Vozes, 1981.

DREIFUSS, René e DULCI, Otávio. As forças armadas e a política. In: SORJ, Bernardo e ALMEIDA, Maria Hermínia. *Sociedade e política no Brasil pós-64*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Antonio Dias*. Stuttgart: Cantz, 1994.

_____. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

DUBE, Wolf-Dieter. *O expressionismo*. Lisboa: Verbo, 1974.

DUBOIS, Philippe. 2ª ed. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1998.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva. [1962].

_____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva. s.d.

ESCOBAR, Tício. Elogio do silêncio: a resistência nos tempos de mercado. In: *Bienal Internacional de São Paulo – 25ª edição. Cidades*. São Paulo, 2002. Catálogo de exposição.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

_____. *Das novas figurações à arte conceitual*. In: RIBENBOIM, R. (org). *Tridimensionalidade*. São Paulo: Itaú Cultural, 1997.

FEATHERSTONE, Mike. Post-modernisme et esthétisation de la vie quotidienne. *Société*, nº 35, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1996a.

_____. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1996b.

_____. *Vigiar e punir*. nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia*: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1988.

FRASCINA, Francis. A política da representação. In: WOOD, Paul et alii. *Modernismo em disputa*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

FREITAS, Artur. A norma de Tassinari. *Arte na crise*. Anais do Encontro de Arte Visuais da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002 (no prelo).

_____. A ambigüidade social das vanguardas experimentais brasileiras. *Anais do I Fórum de Pesquisa Científica em Artes*, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermeneutica*. Madrid, Paidós, 1993.

GARCIA, Fernanda Éster Sanchez. *Cidade espetáculo*: política, planejamento e city marketing. Curitiba: Palavra, 1997.

GARCIA, Marco Aurélio. Reforma, revolução/reforma ou revolução. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 10, nº 20, pp. 09-38, mar/ago, 1991.

GASSET, Ortega y. *desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GENETTE, Gérard. *A obra de arte*: imanência e transcendência. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991.

GOMBRICH, Ernst Hans. *História da arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

_____. *Para uma história cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994.

_____. *Arte e ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictórica. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1999.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaio sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1999.

HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. 1968: ano da derrubada do ensino pago no Paraná. In: MARTINS Fº, João Roberto (org). *1968 faz 30 anos*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp; São Carlos: edit. UFSCar, 1998.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HARRIS, Jonathan. Modernismo e cultura nos Estados Unidos. In: WOOD, Paul et alii. *Modernismo em disputa*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HELLER, Milton Ivan. *Resistência democrática: a repressão no Paraná*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Curitiba: Secretaria da Cultura do Estado do Paraná, 1988.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1990.

HOBBSAWN, Eric. *História do marxismo*. vol. 9, 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HUYSSSEN, Andréas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p 15-80.

IPARDES – Fundação Edison Vieira. *O Paraná reinventado: política e governo*. Coordenado por Marionilde Brephol de Magalhães. Curitiba: 1989.

JIMÉNEZ, José. Uma estética para tempos incertos. *Expresso*, 20 fev. 1993.

JOAQUIM: edição fac-similar. Curitiba: Imprensa Oficial, s.d.

JUSTINO, Maria José. *50 anos de Salão Paranaense*. Curitiba: Clichepar Editora, 1995.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRISCHKE, Paulo J (org). *Brasil: do “milagre” à “abertura”*. São Paulo: Cortez, 1982.

LAMBERT, Jean-Clarence. *Historia general de la pintura abstrata*. Madri. Aguilar, 1969.

LEÃO, Geraldo. *Escolhas abstratas, arte e política no Paraná – 1950-1962*. digit. (dissertação de mestrado em História – UFPR, inédita), 2002.

LEITE, José Roberto Teixeira. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

LINHARES, Temístocles. *Paraná vivo: um retrato sem retoques*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000.

LIPPARD, Lucy. *A arte pop*. São Paulo: Verbo, 1976.

LUCIE-SMITH, Edward. Arte pop. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

LYOTARD, François. *Discurso, figura*. Gustavo Gili, 1979.

MANUEL, Antonio. *Coleção arte brasileira contemporânea*. Textos de Frederico Moraes, Hélio Oiticica, Mário Pedrosa e Ronaldo Brito. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira: 1968-1978*. São Paulo: Global, 1980.

MARTINS FILHO, J. R. *Movimento estudantil e ditadura militar. 1964-1968*. Campinas: Papirus, 1987.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Compreender as imagens: hipóteses para uma sociologia das artes visuais. *Arteunesp*. São Paulo, v. 12, 1996.

MENDONÇA, Sônia. *A industrialização brasileira*. São Paulo: Moderna, 1995.

MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*. 2ª ed. Lisboa: Veja/Passagens, 1997.

MICELI, Sérgio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (orgs). *O trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.

MOLES, Abraham. *Sociodinâmica da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *O kitsch*. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1986.

MONTEIRO, Paulo Felipe. As artes: várias vidas, várias mortes. In: ANTELO, Raul et alii (orgs). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas / Abralic, 1998.

MORAES, Eduardo. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. 2ª ed. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

_____. *Anos sessenta: a volta à figura: marcos históricos*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.

_____. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião. uma interpretação da cultura de esquerda*.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v. 18, nº 35, p. 57-75, 1998.

_____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001a.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Anna Blume / FAPESP, 2001b.

_____. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, nº 28, 2001c.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

OLIVEIRA, Dennison. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: Ed. UFPR, 2000.

OLIVEIRA, Myrian Ribeiro (org). *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas artes visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas eneo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São paulo: Itaú Cultural / Edusp, 1999.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PIETA, Marilene Burtet. O grupo de Bagé no Clube de Gravura. Porto Alegre: CEF, 1997. Catálogo de exposição.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1980.

PLAZA, Júlio. Arte e interatividade: autor – obra – receptor. *A fonte – revista de arte*. Disponível em: www.fonte.ezdir.net.

READ, Herbert. *A arte de agora agora*. São Paulo. Perspectiva, 1972.

_____. *História da pintura moderna*. São Paulo, Círculo do Livro, 1985.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RIBEIRO, Luiz Carlos. O sonho do progresso. *Tradição / contradição*. Curitiba, MAC, 1986. Catálogo de exposição.

RICHTER, Hans. *Dada: arte e anti-arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Record, 2000.

ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à literatura paranaense*. Curitiba: Livros HDV, 1988.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Arte e cultura: equívocos do elitismo*. 3º ed. São Paulo: Cortez, 1995.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979-1981 (cultura versus arte). In: ANTELO, Raul et alii (orgs). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas / Abralic, 1998.

SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura*. São Paulo: Ática, 1993.

SCHARF, Aaron. Construtivismo. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SINGER, Paul. As contradições do milagre. In: KRISCHKE, Paulo J. (org). *Brasil: do "milagre" à "abertura"*. São Paulo: Cortez, 1982.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

STEINBERG, Leo. Outros critérios. In: GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

TAVARES, Maria Hermínia e WEIS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TRAMONTINI, Marcos Justo. O Clube de Gravura de Porto Alegre. *Estudos leopoldinenses*. São Leopoldo – RS, nº20, v. 26, dez. 1990. pp. 121-124.

VATTIMO, Gianni. *La société transparente*. Paris: Desclée de Brower, 1989. pp. 78-80.

VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WOLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes.

WOOD, Paul. et alii. *Modernismo em disputa*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

_____. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

WORRINGER, W. *Abstraccion y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica. s.d.

ZANINI, Walter, org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. 2 vols.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil*. a questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari / 1922-1945. Rio de Janeiro: Funarte, 1982a.

_____. *O nacional e o popular na cultura brasileira – artes plásticas: da antropofagia à tropicália*. São Paulo: Brasiliense, 1982b.

_____. *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: MAM, 1996.

FONTES

FONTES ICONOGRÁFICAS

Obras matrizes (Salão Paranaense)

- AMARAL, Antonio Henrique. *Brasílianas III*. 1968. Óleo sobre duratex. 85 x 122 cm. Acervo Museu de Arte Contemporânea* – PR, Curitiba.
- BRZEZINSKI, João Osório. *Objeto caipira*. 1970. Fragmentos plásticos e tecido. 84 x 39 x 33 cm.
- GONÇALVES, Danúbio. *Realmente*. 1973. Acrílica sobre tela. 110 x 89,5 cm. Acervo Museu de Arte Contemporânea – PR, Curitiba.
- MANUEL, Antonio. *Movimento estudantil 68 A*. 1968. Serigrafia de flan. 122 x 80 cm. Acervo Museu de Arte Contemporânea – PR, Curitiba.
- ZÍLIO, Carlos. *Ferro fere*. 1973. Acrílica sobre tela. 90,5 x 200 cm. Acervo Museu de Arte Contemporânea – PR, Curitiba.

Obras diversas

- AMARAL, Antonio Henrique. *A mesma língua*. 1967. Xilogravura. 45 x 70. Impressa no álbum *O meu e o seu*.
- _____. *Campos de batalha 29*. 1974. Óleo sobre tela. 92 x 122 cm.
- BRZEZINSKI, João Osório. *Espaço nulo*. 1967. Tecidos e estopas sobre tela.
- _____. *Quintal de parada*. 1967. Mista sobre tela. 145 x 115 cm.
- CORDEIRO, Waldemar. *Subdesenvolvido*. 1964. Fragmentos de móveis. 115 x 82 x 54 cm. Acervo família Cordeiro.
- DUCHAMP, Marcel. *La fontaine*. Urinol de porcelana assinado. 1917/64. Acervo Arturo Schwarz.
- GONÇALVES, Danúbio. Exemplo de xarqueada.
- LIMA, Luiz C. A.. *Composição III*. 1963. Gravura em metal. 21 x 17 cm. Acervo MAC-PR.
- LOIO-PÉRSIO. *Sem título*. 1957. Tinta metálica.
- MAIOLINO, Anna Maria. *Glu-glu-glu*. 1966. Estofados, madeira pintada (acrílica), gesso e plástico. 110 x 63 x 3 cm. Acervo Gilberto Chateaubriand.
- OITICICA, Hélio. *Tropicália*. 1968. Ambiente.
- _____. *B14 bólide caixa*. 1964. Óleo sobre madeira, telas e plástico. 30 x 28 x 21 cm (cada caixa). Acervo projeto Oiticica.
- _____. *Parangolé*.
- PREVIDI, Nilo. *Sem título*. s.d. Xilogravura.
- TOZZI, Cláudio. *Guevara*. 1967. Acrílica sobre tela colada em madeira.
- TRAPLE, Estanislau. *Auto-retrato*. 1958. Óleo sobre tela. 46 x 36 cm. Acervo EMBAP-PR.
- VELLOSO, Fernando. *Composição em castanho*. 1962. Óleo sobre tela. 80 x 40 cm. Acervo UFPR.

* N. A.: as obras que pertenciam tanto ao Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR) quanto ao Museu de Arte do Paraná (MAP) foram incorporadas, desde fins de 2002, ao acervo do Novomuseu do Estado.

- ZÍLIO, Carlos. *Reina a tranqüilidade*. 1967. Eucatex, tinta vinílica, acrílico, resina plástica. Tiragem: 2 exemplares. 135 x 54 x 15 cm.
- _____. *Lute (marmitta)*. 1967. Alumínio, plástico, papel maché. Tiragem: 2 exemplares. 18 x 10,5 x 6 cm. Acervo Vanda Klabin.
- _____. *Cuidado*. 1973. Acrílica sobre tela. 140 x 210 cm. Acervo Gerardo Vilaseca.
- _____. *Atenção*. 1973. Acrílica sobre tela. 140 x 100 cm. Acervo Eduardo Durão.
- _____. *Sem título*. 1973. Acrílica sobre tela. 141 x 100 cm. Acervo Gilberto Chateaubriand.
- _____. *Rotina dilacerante*. Julho de 1971 (obra pintada na Vila Militar). Guache sobre papel. 50 x 35 cm. Acervo do artista.

FONTES ESCRITAS

Jornais

Matérias assinadas

- ARAÚJO, Adalice. O presente e o futuro da arte na opinião de João Osório. *DP*, Curitiba, 07 dez. 1969.
- _____. Um diálogo com um dos maiores artistas na nova geração. *DP*, Curitiba, 14 dez. 1969.
- _____. Na arte de João Osório. *DP*, Curitiba, mar. 1970.
- _____. E a anti-arte? *DP*, Curitiba, 26 jul. 1970.
- _____. Dia 28, abertura do II Encontro de Arte Moderna. *DP*, Curitiba, 27 set. 1970.
- _____. Cinco anos de vanguarda brasileira. *DP*, Curitiba, 05 nov. 1972.
- _____. Artistas paranaenses em livro de Pontual. *DP*, Curitiba, 11 mar. 1973.
- _____. Maio, ponto alto da temporada 73. *DP*, Curitiba, 13 maio 1973.
- _____. João Osório. *DP*, Curitiba, 20 maio 1973.
- _____. As boas exposições da semana. *DP*, Curitiba, 21 abr. 1974.
- _____. As três individuais da semana. *DP*, Curitiba, 10 out. 1976.
- AYALLA, Walmir. Salão Paranaense, *JB*, 03 dez. 1968.
- BOIS, Yve-Alain. Carlos Zílio entre a ambição e a modéstia. *ESP*, 06 abr. 1991.
- CANTON, Kátia. MAM faz retrospectiva de Carlos Zílio. *FSP*, 13 jan. 1997.
- FERREIRA, Ennio Marques. *EP*, 21 dez. 1963,
- _____. Arney e Brzezinski, nossos pintores no MAM paulista. *DP*, Curitiba, 24 maio 1970.
- FIORAVANTE, Celso. Obra de Zílio sobrevive ao regime militar. *FSP*, 13 jan. 1997.
- GARFUNKEL, Paul. Piedade para os jovens pintores. *EP*, 07 dez. 61.
- GEBRUN, Philomena. João Osório na Bienal da Bahia. *EP*, Curitiba, 20 nov. 1966.
- KRUSE, Olney. Um salão com 14 prêmios e 22 homenagens. *DT*, 24 out. 1973.
- LAGNADO, Lisete. Telas de Manuel evocam o tema da violência. *FSP*, 25 out. 1990.
- LOIO-PÉRSIO. O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a burrice oficializada. *EP*, 22 dez. 57.

- MACHADO, Cassiano Elek. Zílio propõe nova ocupação do espaço. *FSP*, 08 maio 1997.
- MARCELINO, Walmor. O Salão de Belas Artes. *OE*, 05 dez. 1963.
- MILLARCH, Aramis. Brzezinski, o melhor dos novos no Paraná. *EP*, Curitiba, 19 ago. 1969.
- MORAES, Angélica de. Carlos Zílio expõe arte política no MAM. *ESP*, 14 jan. 1997.
- MORAIS, Frederico. As minúcias e burocracias do Paraná. *OG*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1986.
- PONTUAL, Roberto. O belo e a bala. *JB*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1975.
- SILVA, Beatriz Coelho. Rio vê as pinturas recentes de Carlos Zílio. *ESP*, 22 ago. 2000.
- VIEIRA, José Geraldo. Os injustiçados da IX Bienal. *FSP*, 1967.
- VIEIRA, Paulo. Amaral deixa bananas em retrospectiva. *FSP*, 24 abr. 1997.

Matérias anônimas

- ABRE-se a 20 o Salão de Jovens Desenhistas. *ESP*, 02 set. 1965.
- ÁLBUM tem 7 gravuras. *ESP*, 08 ago. 1967.
- AMARAL e as bananas, *CP*, 23 fev. 1972.
- ARTISTAS decoram carnaval. *EP*, Curitiba, 23 nov. 1974.
- ARTE jovem tem prêmios, *ESP*, 26 out. 1968.
- AS ESTOPAS de João. *DP*, Curitiba, 16 maio 1973.
- BRZEZINSKI expõe. *DP*, Curitiba, 07 mar. 1970.
- BRZEZINSKI mostra hoje sua pintura. *EP*, Curitiba, 05 mar. 1968.
- CARLOS Zílio expõe arte política no MAM. *ESP*, 14 jan. 1997.
- ENNIO em Salão do Paraná na berlinda. *DP*, 16 dez. 62.
- GRAVANDO: Ennio Marques Ferreira. *EP*, 02 set. 84.
- HENRIQUE Amaral e sua arte. *CP*. Porto Alegre, 23 mar. 1972.
- JOÃO na Alpendre. *EP*, Curitiba, 13 out. 1976.
- JOÃO Osório e sua arte. *CS*, 01 mar. 1986.
- JOÃO Osório ganha mais um prêmio em São Paulo. *EP*, Curitiba, 01 nov. 1968.
- JOÃO Osório também. *EP*, Curitiba, 17 ago. 1965.
- MAC realiza exposição de desenhistas. *ESP*, 16 out. 1965.
- NINGUÉM vence nos murais. *EP*, Curitiba, 08 jun. 1969.
- NU só para o quarto ou garçoniere. *Correio de notícias* Curitiba, 26 maio 1991.
- O ARTISTA quer asas para voar. *Folha de Londrina*, Curitiba, 08 jul. 1975.
- O CASAMENTO. *EP*, Curitiba, 25 jul. 1970.
- O MEU e o seu faz denúncia com arte. *FSP*, 09 set. 67.
- OS FRUTOS da terra. *JB*, Rio de Janeiro, 11 maio 1971.
- PARANAENSE participa do panorama da arte. *DP*, Curitiba, 22 jan. 1969.
- PARANAENSE traz prêmio-aquisição da mostra Prêmio de Salão Jovem. *DP*, Curitiba, 01 out. 1968.
- PINTOR ganha com bananas prêmio do Salão. *JB*, Rio de Janeiro, 02 ago. 1971.
- PINTOR ficou nu em pleno museu de arte: protesto. *OG*, Rio de Janeiro, 16 maio 1970.
- PINTOR protesta ficando nu com mulher no MAM. *CP*. Porto Alegre, 17 maio 1970.
- PINTORES do Paraná levam sua arte a São Paulo. *EP*, Curitiba, 21 jun. 1969.

PINTORES exaltados arrancaram seus quadros (à força) do Salão. *DP*, 21 dez. 57, *apud* JUSTINO, 1995: 61.
 PRÊMIO de salão jovem, *ESP*, 26 out. 1968.
 PRESIDENTE inaugura amanhã Ceasa. *GP*, Curitiba, 05 ago. 1975.
 QUADRO sobre Herzog é dos jornalistas. *FSP*, 25 out. 1977.
 RÁPIDAS pinceladas nos anos 60 e 70. *GP*, Curitiba, 21 jun. 1992.
 SUCESSO absoluto com "vernissage". *GP*, Curitiba, 08 out. 1976.
 TELAS de Osório no Paiol. *EP*, Curitiba, 13 maio 1973.
 UM HOMEM de quem se fala. *EP*, Curitiba, 01 nov. 1968.

Revistas

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. Plano piloto para a poesia concreta. *Noigandres*, nº 04, 1958, São Paulo, edição dos autores.
 GONÇALVES, Danúbio. Impressões de viagem. *Boletim informativo MARGS*, Porto Alegre, 3 (7): 3-4, jan/abr, 1978.
 LEITE, Rui Moreira. Adeus às bananas, *Veja*, 18 jun. 1986.
 MORAIS, Frederico. Porque a vanguarda brasileira é carioca. *Arte em revista*, 1979: 33-34.
 PIMENTA, Angela. No fio da navalha. *Veja*, São Paulo, nº 06, ano 30, edição 1482, 12 fev. 1997, p. 87.
 TÁVORA, Araken. As novas cores do Paraná – vindas do sul, uma arte surpreende a crítica. *Cruzeiro*, 12 dez. 1968.
 TREVISAN, Dalton. Viaro Hélas...e abaixo Andersen. *Joaquim*, Curitiba, nº 07, dez. 1946.

Catálogos

AMARAL, Antonio Henrique. O trabalho prossegue, out/1976. Catálogo.
 _____. Texto de apresentação. In: ANTONIO Henrique Amaral – desenhos. Galeria Luisa Strina, São Paulo, de 21 ago. a 20 set. 1977. Catálogo de exposição.
 _____. Texto de apresentação. In: ANTONIO Henrique Amaral – óleos, 1975-1976. Galeria Bonino, Rio de Janeiro, de 12 a 30 abr. 1977. Catálogo de exposição.
 ANTONIO Henrique Amaral – desenhos. Galeria Luisa Strina, São Paulo, de 21 ago. a 20 set. 1977. Catálogo de exposição.
 ANTONIO Henrique Amaral – óleos, 1975-1976. Galeria Bonino, Rio de Janeiro, de 12 a 30 abr. 1977. Catálogo de exposição.
 ANTONIO Henrique Amaral – retrospectiva gravuras. Galeria do I. A. Unicamp, de 03 a 18 abr. 1986. Catálogo de exposição.
 BRASILIANAS. Galeria Astréia, São Paulo, 05 ago. 1969. Catálogo de exposição.
 COCCHIARALE, Fernando. Há tensão. In: ZÍLIO, 1996: 11.
 DUARTE, Paulo Sérgio. Crítica da razão executiva. In: ZÍLIO, 1996: 07.
 ENTREVISTA com o artista. In: Antonio Henrique Amaral – retrospectiva gravuras. Galeria do I. A. Unicamp, de 03 a 18 abr. 1986. Catálogo de exposição.
 FERREIRA, Ennio Marques. Das estruturas aos artistas. In: *Tradição / contradição*. Curitiba, MAC-PR, 1986. Catálogo de exposição.

- _____. Texto de apresentação. *Retrospectiva de desenho de João Osório*. Curitiba, de 23 set. a 14 out. 1988. Catálogo de exposição.
- _____. *O infinito e mais um pouco: exposição retrospectiva de João Osório Brzezinski*. Curitiba, de 24 jun. a 02 ago. 1992. Catálogo de exposição.
- FONTOURA, Ivens. Explosão criativa durante os anos setenta. In: *Tradição / contradição*. Curitiba, MAC-PR, 1986. Catálogo de exposição.
- GULLAR, Ferreira. Apresentação para catálogo da exposição de Antonio Amaral na Galeria Astréia em São Paulo, 05/08/1969.
- JOÃO Osório. Curitiba, 06 mar. 1970. Catálogo de exposição.
- JOÃO Osório -76. Curitiba, de 06 a 25 out. 1976. Catálogo de exposição.
- JUSTINO, Maria José. O infinito e mais um pouco: João Osório. In: *O infinito e mais um pouco: exposição retrospectiva de João Osório Brzezinski*. Curitiba, de 24 jun. a 02 ago. 1992. Catálogo de exposição.
- MAURÍCIO, Jayme. A elegante crítica de Carlos Zílio. In: ZÍLIO, 1996: 53.
- MILLARCH, Aramis. Voar é com João. In: *O infinito e mais um pouco: exposição retrospectiva de João Osório Brzezinski*. Curitiba, de 24 jun. a 02 ago. 1992. Catálogo de exposição.
- MORAIS, Frederico. A guerrilha interior. Rio de Janeiro, ago. 1985. Catálogo de exposição.
- PARANAENSES *mais premiados nas quarenta e duas edições do salão paranaense*. Curitiba: Museu Guido Viaro, de 18 nov. a 31 dez. 1986. Catálogo de exposição.
- PRADO, Gilberto. Antonio Henrique Amaral, trinta anos de trabalho como artista. Texto de apresentação. In: ANTONIO Henrique Amaral – retrospectiva gravuras. Galeria do I. A. Unicamp, de 03 a 18 abr. 1986. Catálogo de exposição.
- SCARINCI, Carlos. apresentação para exposição de Danúbio Gonçalves. Galeria Esphera – PA, 1972.
- VIRMOND, Eduardo Rocha. Texto de apresentação. *João Osório expõe na Galeria Toca*. Curitiba, mar. 1968. Catálogo de exposição.
- _____. O movimento abstrato. In: *Tradição / contradição*. Curitiba, MAC-PR, 1986. Catálogo de exposição.
- ZANINI, Walter. *II Exposição Jovem Arte Contemporânea*. Catálogo de exposição, MAC-USP, São Paulo p. 03-04.
- _____. Apresentação. *Segunda exposição jovem arte contemporânea*. Curitiba, Biblioteca Pública do Paraná, 1969. Catálogo de exposição.

Depoimentos e entrevistas

- BINI, Fernando. Depoimento a Artur Freitas. 05 dez. 2002, p. 08-09
- FERREIRA, Ennio Marques. Depoimento. In: *Memória da Curitiba urbana*. Curitiba: IPPUC, 1991. v. 7, p. 160.
- FRANCO, Violeta, Curitiba, 14 maio de 1984 – Setor de Pesquisa do MAC/PR.
- FRANCO, Violeta. Depoimento datil. s.d. – Setor de Pesquisa do MAC/PR.
- GONÇALVES, Danúbio. Autoretrato. In: *Danúbio Gonçalves – retrospectiva*. Porto Alegre, MARGS, 16 set. a 14 out. de 1992. Catálogo de exposição.
- LOIO-PÉRSIO. Depoimento a Geraldo Leão. Curitiba, 30 jan. 2001.
- MANUEL, Antonio. Depoimentos em catálogo, MANUEL, 1984.
- OSÓRIO, João. Depoimento a Geraldo Leão. Curitiba, 15 maio 2001.
- PREVIDI, Nilo. Depoimento datil. s.d – Setor de Pesquisa do MAC/PR.
- VIRMOND. Eduardo. Depoimento a Geraldo Leão. Curitiba, 10 maio 2001.

ZÍLIO, Carlos. Depoimento a Paulo Sérgio Duarte, Fernando Cocchiarale e outros. In: ZÍLIO, 1996: 15.

Manifestos

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. *JB*, 22 mar. 1959, *apud* BRITO, 1999: 10-11.

MORAIS, Frederico et alii. Declaração dos princípios básicos da vanguarda. In: MORAIS, 1995: 294-295.

Diversos

FERREIRA, Ennio Marques. DC-112/66. Documento expedido pelo diretor do Dept. de Cultura ao desembargador Ernani Guarita, presidente do Tribunal de Justiça do Paraná

OSÓRIO, João. Documento expedido pelo Diretor da Casa Alfredo Andersen à Secretaria de Educação e Cultura, IIº SENPAR.

APÊNDICE BIOGRÁFICO

Uma vez que a literatura dedicada especificamente à história da arte no Paraná é bastante reduzida, esse *Apêndice biográfico* foi criado com o intuito de ampliar a compreensão a respeito do ambiente da dissertação em geral, e do capítulo *No Paraná* em particular. Assim, nesse *Apêndice*, os verbetes criados representam artistas ou críticos nascidos ou atuantes no Paraná, e que foram mencionados ao longo do texto (à exceção das menções isoladas realizadas nesse próprio Apêndice). Como de praxe, os asteriscos indicam entradas remissivas cruzadas.

ANDERSEN, Alfred – dito **Alfredo** (Chritiansand, Noruega, 1860 – Curitiba, PR, 1935). Pintor, escultor, cenógrafo, decorador, desenhista e professor. De 1874 a 1877 vive em Oslo, na Noruega, estudando com Wilhelm Krogh, a quem enviara alguns desenhos para análise, solicitando tornar-se seu assistente. Aos 19 anos, em 1879, é admitido como bolsista na Academia Real de Belas Artes, Copenhague, Dinamarca. Nesse mesmo ano leciona desenho na Escola de Rapazes de Vesterbron, onde mais tarde se torna diretor. Introduz, nessa escola, o estudo por meio de modelo vivo, abolindo o método tradicional de cópias de estampas. Entre 1884 e 1886, estuda com o pintor Peter Eilaifson, em Oslo. Já em 1884, realiza sua primeira exposição individual. Em 1889, conhece Paris. Nos próximos anos, entre 1890 e 1892, realiza duas grandes viagens, passando por Barbados, México e Nordeste brasileiro, Buenos Aires, África do Sul, Ásia e América do Norte. No ano de 1892, então aos 32 anos, Andersen desembarca em Paranaguá, radicando-se em Curitiba por volta de 1902. Entretanto, já em 1893, Andersen visita a Escola de Belas Artes e Indústrias, dirigida por Mariano de Lima em Curitiba. Por volta de 1903, já residindo em

Curitiba, cria uma cooperativa para facilitar a venda de suas obras. Dando aula em seu próprio ateliê, lança as bases, no estado, de toda uma tradição pictórica. Entre seus vários alunos, destacam-se Lange de Morretes, Teodoro de Bona, Ghelfi, Maria Amélia Assumpção, Estanislau Traple* e Freyesleben*. Por duas vezes, em 1916 e 1933, obtém Menção Honrosa no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Por alguns meses permanece, em 1927, na Noruega, hospedando-se na casa de Wilhelm Krogh, retornando ainda no mesmo ano à Curitiba. Em 1931, recebe, do prefeito Pereira Macedo, o título “Cidadão Honorário de Curitiba”, tendo sido a primeira pessoa a receber, no estado, tal título. Tendo batalhado durante muitos anos pela criação de uma escola de arte pública, não chega a ver seu sonho realizado em vida, pois que a fundação da EMBAP é de 1948. Em 1939, Carlos Bueno escreve *Andersen, pai da pintura paranaense*, título que acompanharia a história posterior do artista. Em 1960, no centenário de seu nascimento, é homenageado no Salão Paranaense. Nesse mesmo ano, Valfrido Piloto escreve *O acontecimento Andersen*. A casa onde o artista viveu, em Curitiba, na rua Mateus Leme, nº

336, se torna monumento público por lei municipal. Em 1994, participa postumamente da Bienal Brasil Século XX.

ARAÚJO, Adalice Maria de (Ponta Grossa, PR). Historiadora, crítica de arte, articulista e professora. Em 1948 é admitida na primeira turma de Pintura da EMBAP, onde se formaria em 1952. Durante alguns anos, ainda na década de 50, estuda história da arte na Itália. Por volta de 1958, retorna ao Brasil, à Curitiba. Cria, nesse mesmo ano, numa sala cedida por Ubaldo Puppi, o Círculo de Artes Plásticas do Paraná, ateliê coletivo, escola gratuita de arte e importante centro de encontros dedicado à discussão sobre arte, com Jair Mendes* na secretaria e a própria Adalice na primeira presidência. Frequentam o Círculo, entre outros, nomes como Luiz Carlos de Andrade Lima*, Mário Rubinski, Ivany Moreira e Constantino Viaro, além do próprio Jair. Posteriormente, artistas como Antonio Arney* e Helena Wong* também passam pelo Círculo. Quando Adalice sai da entidade, Luiz Carlos de Andrade Lima* assume a direção. Em 1968, começa a lecionar História da Arte e Estética na EMBAP. A partir de 1968, Adalice mantém uma coluna semanal de artes na imprensa local, com um olhar constante à produção artística do estado, tornando-se, desde então, a principal crítica de arte do Paraná. Inicialmente, escreve no Diário do Paraná, passando em seguida, já em fins dos anos 70, a atuar na Gazeta do Povo, onde escreve até 1994. Atua como membro do conselho da Galeria do Centro Cultural Brasil-EUA. Na qualidade de professora da EMBAP e de crítica de arte com bom trânsito nacional, Adalice idealiza os Encontros de Arte Moderna, eventos anuais que, durante seis anos, entre

1969 e 1974, propiciam aos artistas e estudantes locais um contato com a vanguarda nacional através de palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e manifestações estéticas radicais. A organização do evento é feita pelo movimento estudantil do diretório acadêmico Guido Viaro, da EMBAP-PR. Participa, como júri, de inúmeros salões de arte. Por mais de um ano, entre 1987 e 1988, dirige o MAC-PR.

ARNEY dos Santos, Antonio (Piraquara, PR, 1926). Pintor e desenhista. Começa a pintar em 1956, como autodidata, na cidade de Curitiba. Na sequência, entre 1957 e 1958, participa do grupo da Galeria Cocaco, de Ennio Marques Ferreira*, ao mesmo tempo em que frequenta o Círculo de Artes Plásticas do Paraná, presidido por Adalice Araújo*. Durante os anos sessenta, participa ativamente do movimento abstrato, sendo um dos primeiros artistas paranaenses a romper com a tela, trabalhando com colagens de madeira e parafusos, interferidas por manchas e texturas. Em 1966 faz sua primeira exposição individual, na Cocaco. Participa, em 1971, da Bienal de São Paulo. Por esses tempos, o crítico Walmir Ayala o considera como o maior artista vivo do Paraná. Em 1979, orienta um ateliê de madeira no Centro de Criatividade de Curitiba.

BAKUN, Miguel (Marechal Mallet, PR, 1909 – Curitiba, PR, 1963). Pintor e desenhista. Aos dez anos de idade, chega a Ponta Grossa, Paraná, com a família. Foi aprendiz de alfaiate em Ponta Grossa e, depois, aprendiz de marinheiro, em Paranaguá. Com o objetivo de seguir carreira na Marinha, segue ao Rio de Janeiro, aonde conhece o cabo José Pancetti, ainda pouco conhecido

como pintor. Em 1930, aposentado por acidente na Marinha, passa a residir em Curitiba. Por essa mesma data, inicia-se em pintura, como autodidata, sob o incentivo de Guido Viaro* e Groff. Em inícios dos anos 50, freqüenta o ateliê “Garaginha”, de Violeta Franco*. Em 1962, e já algumas vezes premiado, Bakun teria se ofendido, no Salão Paranaense de 1962, por receber uma caixa de tintas como premiação. Com uma saúde precária e psicologicamente atormentado, suicida-se a 3 de fevereiro de 1963. No mesmo ano, recebe homenagem póstuma no Salão Paranaense, em sala especial. Integra, postumamente, a Bienal de São Paulo de 1985, bem como a Bienal Brasil Século XX, de 1994.

BINI, Fernando (Curitiba, PR, 1947). Pintor, desenhista, gravador, designer, crítico de arte e professor. Cursa pintura na EMBAP, entre 1966 e 1969, e licenciatura em desenho, de 1967 a 1970, na PUC-PR. Faz curso de pintura com Guido Viaro*, em 1967. É um dos idealizadores dos Encontros de Arte Moderna desde o primeiro ano, em 1969 – eventos dirigidos pela crítica e professora Adalice Araújo*. Em 1970, é premiado no Salão Paranaense. No ano seguinte, participa do Salão Paranaense com o ambiental “Museu dentro do museu”. Em meados dos anos 70, abandona a produção artística, assumindo por completo a carreira de professor, vindo a lecionar, entre outras instituições, no CEFET-PR, PUC-PR, UFPR e EMBAP.

BITTENCOURT, René Pires (Curitiba, PR, 1931). Pintor, gravador e desenhista. Participa, durante a década de 50, dos grupos modernistas paranaenses, chegando a freqüentar o Círculo de Artes

Plásticas do Paraná, presidido por Adalice Araújo*. Estuda gravura com Nilo Previdi* no Centro de Gravura do Paraná, e pintura com Alcy Xavier*. É um dos fundadores do Grupo Um composto por Alberto Massuda, Álvaro Borges, Waldemar Roza* e Érico da Silva. É premiado no Salão Paranaense de 1959. Em 1966 expõe com o Grupo Um, em Curitiba e em Paranaguá.

BOTTERI Genehr, Leonor Lea (Rio de Janeiro, RJ, 1916 – Curitiba, PR, 1998). Pintora, desenhista e professora. Filha de Leonor Baer e Wenceslau Botteri, italiano, secretário consular do antigo Império Austro-Húngaro, viaja com sua família pela Itália e Iugoslávia durante o ano de 1928. Entre 1939 e 1947 é professora primária em Curitiba. Em 1942, aos 26 anos, inicia seus estudos em pintura com Guido Viaro*, em Guaratuba, no Paraná, com quem continuaria estudando de 1943 a 1945, no ateliê do artista em Curitiba. Casa-se com o artista plástico gaúcho João Frederico Genehr em 1948, ano em que começa a atuar no serviço administrativo da recém-criada EMBAP, aonde seria nomeada professora titular de Pintura, em 1960, cargo que exerce até aposentar-se.

BRZEZINSKI, João Osório (Castro, PR, 1941). Artista plástico – trabalhou com pintura, colagens e objetos –, professor e administrador cultural. Reside em Curitiba desde 1954. Durante o tempo de faculdade (EMBAP-PR), freqüenta as discussões da Galeria Cocaco, de Ennio Marques Ferreira*. Em 1961 ganha seu primeiro prêmio no Salão Paranaense. Forma-se em 1962. Freqüenta o ateliê de pintura de Luiz Carlos de Andrade e Lima. Participa

das Bienais de São Paulo em 1965 e 1969. Entre 1966 e 1967 realiza suas primeiras colagens com estopas e tecidos estampados. Por esses tempos, Walter Zanini chega a apontar João Osório como o artista paranaense mais afirmado de sua geração. Aprovado em concurso, em 1968 substitui Guido Viaro* na cadeira de Modelo Vivo da EMBAP, onde leciona até aposentar-se. Nessa mesma data, faz sua primeira exposição individual na Galeria Toca. É nomeado Delegado Regional da AIAP (Associação Internacional de Artistas Plásticos – UNESCO) em 1969, no mesmo ano em que cria seus primeiros *Objetos caipiras*, assemblages feitas a partir da colagem de objetos domésticos de plástico. De 1971 a 1977 é diretor da Casa Alfredo Andersen. Leciona na UFPR em 1982. Entre as diversas premiações que recebeu, João Osório é o artista mais premiado na história do Salão Paranaense, num total de 10 premiações.

CALDERARI, Fernando Rogério Senna (Lapa, PR, 1939). Pintor, gravador, desenhista e professor, Calderari é um dos iniciadores da abstração no Paraná. Em 1961, ganha seu primeiro prêmio no Salão Paranaense. Na EMBAP, é aluno de Guido Viaro*, Teodoro de Bona e Erbo Stenzel, escola onde se forma em Pintura em 1962. No ano seguinte, faz sua primeira exposição individual, na Galeria Gead, no Rio de Janeiro. Entre outros prêmios no Salão Paranaense, conquista, ainda em 1962, o de melhor artista do Paraná. Participa por duas vezes da Bienal de São Paulo, em 1963 e 1971, expondo em sala especial na segunda vez. Em 1965, faz estágio no Ateliê de Gravura do MAM-RJ, quando se torna aluno de Edith Behring e Roberto De Lamonica.

Torna-se, em meados da década de 70, professor do Centro de Criatividade de Curitiba. Orienta o Ateliê de Gravura da Casa Alfredo Andersen. Por volta de 1979, leciona gravura, pintura, teoria, restauração e conservação da pintura na EMBAP, tornando-se diretor da instituição.

FERREIRA, Ennio Marques (). Pintor, crítico de arte, galerista e administrador cultural. Primo de Virmond* e filho de João Cândido Ferreira Filho (ex-Secretário da Agricultura e ex-Interventor do Paraná), Ennio é formado em Agronomia. Inaugura a Galeria Cocaco, de sua propriedade, em 1957, com uma exposição de Loio-Pérsio*, galeria que se tornaria um efervescente ponto de encontros dos artistas modernos paranaenses. Dos freqüentadores da Cocaco, se destacam Alcy Xavier*, Garfunkel*, Fernando Velloso*, Paulo Gneco*, Werner Jehring*, o próprio Loio-Pérsio* e o crítico Eduardo Virmond. Nesse mesmo ano de 1957, Ennio expõe no “Salão dos pré-julgados”. De 1961 a 1969, dirige o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná, implementando no estado uma política cultural voltada à arte moderna. Durante o tempo de direção da instituição, assegura o processo de abertura ao Salão Paranaense, até então pouco aberto à arte moderna, cria, em 1963, o Ateliê de Gravura Poty Lazzarotto, bem como cria o Salão de Arte Religiosa de Londrina, em 1965. Em 1970, assessora algumas galerias e trabalha com publicidade. Assume, em 1971, a direção do Departamento de Assistência ao Cooperativismo, da Secretaria de Agricultura. Em paralelo à direção do Departamento, se torna membro do Conselho Deliberativo da Fundação Cultural de

Curitiba (FCC), em 1973. De 1976 a 1979, é diretor-presidente da FCC. Nesse mesmo ano, assessora o Setor de Artes Plásticas da recém implantada Secretaria da Cultura. De 1984 em diante, Ennio é assistente técnico do MAC-PR.

FONTOURA, Ivens (Curitiba, PR, 1940). Artista plástico, designer e professor. Aluno de Guido Viaro. Expõe "Sincrobilha", em 1969, no Salão Paranaense, uma experiência com bolas de bilhar. Participa ativamente dos Encontros de Arte Moderna, eventos organizados por Adalice Araújo*.

FRANCO de Carvalho, **Violeta** (Curitiba, PR, 1931). Pintora e gravadora. Inicia-se artisticamente com Guido Viaro*, em pintura e desenho. Em 1949, no mesmo ano em que ganha menção honrosa no Salão Nacional de Belas Artes, Violeta cria o ateliê "Garaginha", que viria a ser freqüentado por artistas e intelectuais da época. Entre outros, destacam-se, como freqüentadores do ateliê, Fernando Velloso*, Alcy Xavier*, Miguel Bakun*, Loio-Pérsio*, Poty Lazzarotto*, Garfunkel*, Nilo Previdi* e o crítico Sérgio Milliet. Em 1950, Violeta é aluna do curso de gravura em metal ministrado por Poty Lazzarotto*. Nessa mesma data, participa da fundação e preside o Clube de Gravura do Paraná, que após um ano de atividades transforma-se no Centro de Gravura do Paraná (daí em diante sob a direção de Nilo Previdi*). Em 1952 é premiada no Salão Nacional do Rio de Janeiro. Casa-se com o artista Loio-Pérsio*. Em 1968 dá início a uma série de estudos pictóricos sobre a flora. Participa, em 1970, da Bienal de São Paulo.

FREYESLEBEN, Waldemar Kurt (Curitiba, PR, 1899 – *Idem*, 1970). Pintor, professor e crítico de arte. Passa parte da infância em Istambul, Turquia, retornando à Curitiba em 1916, quando estuda pintura com Alfredo Andersen*. De 1920 a 1925, faz vários cursos em São Paulo, Porto Alegre e Rio de Janeiro para aperfeiçoar-se. Em 1921, faz sua primeira exposição individual. No ano de 1924, Freyesleben estréia como crítico de arte, com o pseudônimo de Alfredo Emílio. Entre 1925 e 1948, reside no Rio de Janeiro. De volta a Curitiba, em 1948, leciona na EMBAP pelas próximas duas décadas, até 1968, dois anos antes de falecer.

GARFUNKEL, Paul (Fontainebleau, França, 1900 – Curitiba, PR, 1981). Pintor e desenhista. Forma-se, em 1922, em Engenharia pela Escola Politécnica de Paris. Em 1927, vem a São Paulo para dirigir a filial de uma indústria francesa. Em função da Revolução de 30, interrompe suas atividades em São Paulo e muda-se, em 1932, para Santos, onde desenha e pinta aquarelas. Em 1935 faz sua primeira exposição individual, em Santos, no Hotel Atlântico. Por volta de 1936, fixa-se em Curitiba para montar uma fábrica de embalagens, onde segue, paralelamente, pintando. Incentivado por Guido Viaro*, intensifica seu trabalho artístico e integra o Clube de Gravura do Paraná ao lado de Alcy Xavier* e Nilo Previdi*. Em 1951, participa da I Bienal de São Paulo. Opta, em 1954, por dedicar-se inteiramente às artes plásticas. Recebe, em 1956, o título de Cidadão Honorário do Paraná. Um ano depois, inconformado com certas premiações do Salão Paranaense, Garfunkel rasga a menção honrosa que havia recebido e expõe no "Salão dos pré-julgados". Freqüenta, no final da década de 50, a Galeria

Cocaco, de Ennio Marques Ferreira*. No Salão de 1961, agora inconformado com o que denominou por “ditadura da abstração”, vai aos jornais em repúdio à pretensa hegemonia não-figurativa que se instalava no evento. Expõe individualmente no MASP, em 1966. Em 1983, três anos após sua morte, ganha uma retrospectiva de sua obra no MASP.

GNECO, Paulo (). Freqüenta a Galeria Cocaco, de Ennio Marques Ferreira*. Publica artigos sobre arte na imprensa local.

JEHRING, Werner (Bautzen, Alemanha, 1905). Pintor e gravador. Em 1933, chega ao Brasil, radicando-se definitivamente em Curitiba, em 1935. De 1944 a 1948, estuda desenho e pintura com Estanislau Traple*. Em 1950, freqüenta o curso de gravura em metal ministrado por Poty Lazzarotto*. Em 1948, ganha sua primeira premiação no Salão Paranaense, evento onde seria premiado por mais cinco vezes. Viaja à Europa, em 1953. Já em 1956, pinta aquelas que talvez sejam as primeiras obras não-figurativas produzidas no Paraná. Freqüenta, ao fim dos anos 50, a Galeria Cocaco, de Ennio Marques Ferreira*, onde, em 1958, realiza sua primeira exposição individual.

LAZZAROTO, Napoleon Potyguara – dito **Poty** (Curitiba, PR, 1924 – *idem*, 1998). Pintor, gravador, desenhista, muralistas, ilustrador e professor. Quadrinista já aos 14 anos, Poty publica suas primeiras histórias em quadrinhos, em 1938, no *Diário da Tarde*, em Curitiba. Nesse mesmo ano, fixa-se no Rio de Janeiro como bolsista do Governo do Estado do Paraná, para estudar pintura com Marques Júnior e Rodolfo

Chambelland e anatomia com Alfredo Galvão na Escola Nacional de Belas Artes, aonde se formaria em 1945. Nesta mesma cidade, inicia-se em gravura com Carlos Oswald. Já em 1944, começa a ilustrar contos e crônicas na *Folha Carioca*. Em 1946, é o primeiro artista brasileiro a realizar uma exposição individual de gravura, na Biblioteca Municipal de São Paulo. De 1946 a 1948, cursa litografia na École Supérieure des Beaux-Arts, em Paris, com bolsa do governo francês. Durante esse período, mesmo ausente de Curitiba, continua ligado ao movimento cultural de sua cidade natal, participando ativamente, como articulista ou ilustrador, da revista *Joaquim* (1946-8). Ministra, em 1950, a convite do ex-Joaquim e então secretário da cultura Erasmo Piloto, o primeiro curso de gravura em metal do Paraná, curso que seria decisivo aos jovens artistas modernos locais, no mesmo ano em funda com Flávio Motta a Escola Livre de Artes Plásticas (SP). Ainda nesse ano, viaja pelo país graças ao prêmio recebido no Salão Nacional de Belas Artes, bem como organiza o primeiro curso de gravura do MASP, a exemplo do que faria em Salvador (1951), em Recife (1954) e em Porto Alegre. Durante os anos 50, ilustra obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Euclides da Cunha, Machado de Assis, entre outros. É um dos fundadores da primeira Sociedade Brasileira de Artes Gráficas. Participa da Bienal de São Paulo nas edições de 1951, 1953, 1955, 1985, bem como da Bienal Brasil Século XX, de 1994. Participa, em 1966, da I Bienal Nacional de Salvador. Nesse mesmo ano, realiza seu primeiro mural em concreto aparente – Monumento marco na Rodovia do Café (Curitiba) –, o primeiro em uma técnica que seria recorrentemente reutilizada pelo

artista. Autor de várias obras monumentais, destacam-se o painel de azulejos da Praça 19 de dezembro, um painel em madeira no Palácio Iguaçu e o mural em concreto da fachada do Teatro Guaira, todas em Curitiba, além do mural da Casa do Brasil, em Paris (1950) e do painel para o Memorial para América Latina, em São Paulo (1988). Viaja, em 1967, com os sertanistas Orlando Villas Boas e Noel Nutels para o Xingu, onde realiza ilustrações sobre os hábitos indígenas. Dois anos depois, já como um dos ilustradores mais reconhecidos do país, Poty recebe, na Bienal de São Paulo de 1969, o 1º prêmio no Setor de Livros, pelas ilustrações de *Sagarana*, de Guimarães Rosa. Ganha sala especial no VI Salão Nacional de Artes Plásticas, em 1983, Rio de Janeiro. Na década de 80, doa à prefeitura de Curitiba seu acervo de obras de arte, o que dá origem ao Museu Metropolitano de Arte, inaugurado em 1986.

LIMA, Luiz Carlos de Andrade Lima (Curitiba, PR, 1933 – *Idem*, 1998). Pintor, desenhista, gravador e professor. Aluno de Guido Viaro*, completa seus estudos na EMBAP e na FAAP (Fundação Álvares Penteado, de São Paulo). Sendo um dos fundadores do Círculo de Artes Plásticas do Paraná, chega a tornar-se presidente da entidade, até então presidida por Adalice Araújo*. Ganha medalha de ouro no Salão Paranaense de 1959, evento onde seria outras vezes premiado. É professor da Casa Alfredo Andersen. De 1968 a 1983, leciona Paisagem na EMBAP. Em 1980, funda a Andrade Lima Escola de Arte.

LOBO, Suzana Santos de Souza (Curitiba, PR, 1944). Pintora, gravadora e administradora cultural.

Ainda muito pequena, com apenas quatro anos, vai morar com a família no Rio de Janeiro, em 1948, cidade em residirá até 1968. Lá morando, é aluna do Instituto de Belas-Artes da Guanabara, onde tem aulas com Iberê Camargo, Chlau Deveza e Manuel Santiago. Frequenta também o curso de Ivan Serpa, que seria fundamental em sua trajetória artística. Em contato com Antonio Dias e Rubens Gerchman, influencia-se pelas questões da nova figuração. Em 1966, participa da Bienal de Salvador. De volta a Curitiba em 1968, realiza, na Biblioteca Pública do Paraná, sua primeira exposição individual. Participa das Bienais de São Paulo em 1967 e 1970.

LOIO-PÉRSIO Vieira de Magalhães (Tapiratiba, PR, 1927). Pintor, ilustrador, gravador, muralista, articulista, editor, cenógrafo e administrador cultural. Chega, em 1943, a Curitiba. Com apenas 20 anos, em 1947, lança com seu irmão e poeta Almo Saturnino, com Jiomar Turim e com Leopoldino Cavalcanti o tablóide literário semanal *Século*. Nesse mesmo ano, Loio cria, com Günter Chierz, a galeria El Greco, que pode ser considerada a primeira galeria de arte do estado. Abre, com Jorge Paprocki, e ainda em 1947, o primeiro escritório de publicidade de Curitiba, a *Século Propaganda*. Em 1951, participa da fundação do Centro de Gravura do Paraná. Integra-se ao grupo de artistas e intelectuais que frequenta o ateliê "Garaginha", da artista Violeta Franco*, com quem casaria anos depois. Durante parte da década de 50, escreve sobre artes plásticas no jornal *Diário do Paraná*. Participa, em 1957, do "Salão dos pré-julgados", a partir do qual escreve o conhecido artigo-manifesto "O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a

burrice oficializada”, então publicado no Diário do Paraná. Assume a direção da Casa Alfredo Andersen. Neste mesmo ano, forma-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela UFPR, ao mesmo tempo em que realiza os seus primeiros estudos abstratos – que estão entre os primeiros realizados no estado. Participa do VIII ao XII e XVI Salão Nacional de Arte Moderna – entre 1959 e 1967, aonde seria premiado em 1963, com viagem ao exterior e em 1967, com viagem ao país. Em 1959, 1961 e 1989, Loio participa das Bienais de São Paulo, bem como participará, em 1994, da Bienal Brasil Século XX. Em 1960 expõe individualmente no MAM-RJ, para logo em seguida ser escolhido para participar de três dos maiores eventos artísticos mundiais: a Bienal Internacional de Veneza (1960), a Bienal Internacional de Paris (1961) e a Exposição do Prêmio Internacional do Museu Guggenheim, de Nova York (1960). Vive na Europa entre 1964 e 1966. Participa, em 1977, da criação da ABAPP (associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais), tornando-se o primeiro a presidi-la.

MARQUES, Ennio. Veja FERREIRA, Ennio Marques.

MENDES, Vicente Jair (São José do Rio Pardo, SP, 1938). Pintor, desenhista, gravador e professor. Radica-se, em 1951, na cidade de Curitiba. Formado em Pintura pela EMBAP, também freqüentou os ateliês de Thorstein Andersen e de Guido Viaro*. É um dos fundadores do Círculo de Artes Plásticas do Paraná, tendo atuado na secretaria da entidade, então presidida por Adalice Araújo*. Participa do “Salão dos pré-julgados”, em 1957. Dois anos depois, realiza sua primeira

individual na Biblioteca Pública do Paraná. Entre 1957 e 1963 é quatro vezes premiado no Salão Paranaense. Organiza e dirige o Centro de Criatividade de Curitiba. Professor de Desenho e Pintura na Casa Alfredo Andersen.

OSÓRIO, João. Veja BRZEZINSKI, João Osório.

PEDROSO, Renato (Curitiba, PR, 1932). Escultor e pintor. Em 1945, faz aulas de pintura com Guido Viaro*, e de escultura com João Turim. Forma-se, em 1952, na EMBAP. No ano seguinte ganha seu primeiro prêmio, no Salão da Primavera. Em 1966 e 1967, é premiado no Salão Paranaense.

POTY. Veja LAZZAROTO, Poty.

PREVIDI, Nilo (Curitiba, PR, 1913 – *idem*, 1982). Pintor, escultor, gravador, desenhista e professor. Também foi como seminarista e pintor de automóveis. Por pouco tempo, participa da revista *Joaquim*. Foi aluno de pintura de Guido Viaro*, tendo feito também aulas de escultura com Erbo Stenzel e João Turim, além de modelagem com Oswaldo Lopes. Com Poty Lazzarotto*, tem aulas de gravura em metal. Autodidata em xilogravura, em 1951 cria o Centro de Gravura do Paraná (instalado autonomamente nos porões da EMBAP), mesmo ano em que expõe na I Bienal de São Paulo. Por 20 anos Previdi dirige o Centro de Gravura, num ambiente onde se misturam noitadas de boemia com o engajamento de um militante do Partido Comunista. Participa, em 1955, do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Expõe no “Salão dos pré-julgados”, em 1957. Três anos depois, então com 47 anos, forma-se

na EMBAP. Com 18 participações no Salão Paranaense, Previdi é também um dos artistas mais premiados nesse evento.

ROZA, Waldemar (Curitiba, PR, 1916 – Porto Alegre, RS, 1989). Pintor e gravador. Frequenta o ateliê de Lange de Morretes e estagia no ateliê de gravura da Fundação Álvares Penteado, em São Paulo. Torna-se funcionário do Departamento de Cultura. Algumas vezes premiado no Salão Paranaense, participa de três edições da Bienal de São Paulo, em 1963, 1965 e 1967. Em 1964, integra o Grupo Um com Érico da Silva, Alberto Massuda e René Bittencourt*.

RUBINSKI, Mário Beckman (Curitiba, PR, 1933). Pintor, desenhista e professor. Estuda na EMBAP, em 1958, onde é aluno de Traple*, Erbo Stenzel, Freyesleben*, Viaro*, Botteri*, Barontini e Adalice Araújo*. Em paralelo à produção artística, trabalha como chefe da Seção de Belas Artes da Biblioteca Pública do Paraná, em Curitiba. Expõe individualmente na Galeria Cocaco, de propriedade de Ennio Marques Ferreira*, em 1963. No ano seguinte, faz outra individual no Círculo de Artes Plásticas do Paraná, entidade inicialmente dirigida por Adalice Araújo*. É o artista que mais vezes esteve presente no Salão Paranaense, com 29 participações, ao longo de trinta anos (de 1957 a 1987), não tendo participado apenas do Salão de 1970, e tendo sido premiado num total de 8 vezes.

SADE, Jorge Carlos (Curitiba, PR, 1927). Artista plástico, articulista e marchand. Integrante do Círculo de Artes Plásticas do Paraná, entidade presidida por Adalice Araújo*. Em 1962, graças à defesa de Mário

Pedrosa, então júri do Salão Paranaense, recebe o prêmio de melhor pintor do Paraná, embora seja atacado localmente. No ano seguinte, participa da Bienal de São Paulo de 1963. Ativo negociante de arte, Sade inaugura, em Curitiba, sua Assessoria de Arte, em 1970. Na década de 70, dirige a Galeria de arte Acaiaca.

TRAPLE, Estanislau (Curitiba, PR, 1898 – *Idem*, 1958). Desenhista, gravador, pintor e professor. Em 1914, trabalha na Imprensa Paranaense, onde estuda litografia com o alemão Alexandre Phol. Em 1916, torna-se aluno de Alfredo Andersen*. Fixa-se, em 1931, em Florianópolis, Santa Catarina, onde se torna professor de desenho e pintura no Instituto de Educação de Florianópolis até 1948. Nesse ano, retorna a Curitiba para lecionar na recém-criada EMBAP, ocupando o cargo de professor desta instituição até o final da vida. Participa, em 1936, do Salão Nacional de Belas Artes. Como um dos principais “discípulos de Andersen”, Traple exerce grande influência no Salão Paranaense entre 1944 e 1957, participando de três júris de seleção e de uma Comissão Organizadora e, como artista, de 11 salões, sendo premiado por quatro vezes no evento.

VELLOSO, Fernando Pernetta (Curitiba, PR, 1930). Pintor, crítico de arte e administrador cultural. Em 1948, começa a frequentar o ateliê de Guido Viaro*. No mesmo ano, é admitido na primeira turma de Pintura da EMBAP, onde se formaria em 1952. Em 1954 consegue sua primeira premiação no Salão Paranaense, evento onde seria premiado por mais sete vezes. Participa, em 1957, do “Salão dos

pré-julgados". Sua primeira exposição individual ocorre em 1958, na Galeria Cocaco (de Ennio Marques Ferreira*), a qual seria freqüentador assíduo. Em Paris, de 1959 a 1961, estuda com o cubista André Lhote. Ao retornar a Curitiba, em 1961, torna-se um dos iniciadores da abstração no Paraná. De 1961 a 1969, ocupa a chefia da Divisão de Planejamento e Promoções Culturais (DPPC), do Departamento de Cultura do Estado do Paraná, então sob a direção do pintor e amigo Ennio Marques Ferreira*. Em 1970, com o auxílio de Walter Zanini, então diretor do MAC-USP, e com a aprovação do governo Paulo Pimentel, Velloso cria o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), entidade que dirigiria, como primeiro diretor, de 1970 a 1983. Sob a direção de Velloso, o MAC-PR é uma das poucas entidades locais a abrir-se a certas manifestações artísticas de vanguarda, a exemplo do ocorre no IV Encontro de Arte Moderna, em 1972, quando um porco vivo e exposto como objeto de arte.

VIARO, Guido Pelegrino (1897, Badia Polínise, Itália – 1971, Curitiba, PR). Pintor, gravador, desenhista, ilustrador, muralista, escultor, caricaturista e professor. Freqüenta a escola de desenho de Badia Polesine, Itália, em 1906. Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), alista-se na marinha italiana, interrompendo seus estudos. Entre 1921 e 1927, viaja por diversos países europeus, chegando a estudar pintura em Veneza, na Itália, e na Escola Rossi de Bolonha, no mesmo país. Em 1921 começa a lecionar desenho em Bologna. Desembarca no Rio de Janeiro em 1927, indo morar, no ano seguinte, em São Paulo, trabalhando em jornais como ilustrador e caricaturista. Poucos

anos depois, em 1930, chega ao Paraná, fixando-se em sua capital. Conhece Alfredo Andersen* e Teodoro de Bona. Figura carismática, Viaro se tornaria professor e estimulador de várias gerações de artistas no estado. Em 1937, num projetor inovador, organiza no Colégio Belmiro César, aquela que talvez seja a primeira escolinha (infantil) de arte do Brasil. Recebe medalha de bronze em pintura, em 1942, no Salão Nacional de Belas Artes. Produz, entre 1944 e 1946, suas primeiras gravuras. Como ilustrador e articulista, participa ativamente da revista *Joaquim* (1946-8), sendo considerado, por Dalton Trevisan, como o símbolo da renovação artística local, em oposição aos discípulos de Alfredo Andersen*, tidos como passadistas e acadêmicos. Ainda na década de 40, em seu ateliê-escola situado no antigo edifício da Sociedade Dante Alighieri (praça Zacarias, Curitiba), leciona pintura e desenho para boa parte dos artistas que atuariam nas próximas décadas. Em 1948, ano de fundação da EMBAP, também começa a lecionar nessa instituição, aonde seria nomeado Professor Catedrático de Desenho, em 1960. Recebe, em 1966, o título de "Cidadão Honorário de Curitiba". Em 1971, aos 74 anos, morre em Curitiba, um ano depois de sua mulher, Yollanda. Inaugura-se, em Curitiba, no ano de 1975, o Museu Guido Viaro – hoje inexistente –, reunindo em seu acervo as obras do artista. Participa postumamente da Bienal de São Paulo de 1985 e da Bienal Brasil Século XX, de 1994. Incentivador de Miguel Bakun* e Paul Garfunkel*, Guido Viaro teve como alunos, entre outros, Fernando Calderari*, Violeta Franco*, Nilo Previdi*, Fernando Velloso*, Alcy Xavier*, Jair Mendes*, Leonor

Botteri* e Luiz Carlos de Andrade Lima*.

VIRMOND, Eduardo Rocha (). Frequenta a Galeria Cocaco, de Ennio Marques Ferreira*, em fins dos anos 50. Torna-se diretor executivo do Museu de Arte do Paraná, em 1959. Principal crítico de arte da década de 60, grande incentivador da abstração. Primo de Ennio Marques Ferreira*. É nomeado Secretário da Cultura, em 1995, pelo governador Jaime Lerner.

WONG, Yuan Wong Mie – dita **Helena** (Pequim, China, 1938 – Curitiba, PR, 1990). Pintora, desenhista e gravadora. Por volta de 1943, sob o incentivo da mãe, faz cópias de estampas chinesas a fim de ocupar-se em seus longos períodos de imobilização devido a uma doença reumática que a acompanharia pelo resto da vida. No ano seguinte, inicia seu aprendizado artístico estudando pintura com um velho mestre em Changai, na Academia Arco-íris Longo. Vive em Hong-Kong entre 1948 e 1949, passando pelo Rio de Janeiro em 1951, fixando-se em Curitiba em inícios dos anos 50, onde frequenta a EMBAP e o ateliê de Thorstein Andersen. Sob a influência de Alcy Xavier*, passa, em 1958, a frequentar o Círculo de Artes Plásticas, entidade então presidida por Adalice Araújo. Naturaliza-se brasileira em 1962. Durante esse tempo, é várias vezes premiada nos maiores eventos nacionais, estando presente em três Bienais de São Paulo, nos anos de 1963, 1965 e 1969. Em 1963, já morando no Rio de Janeiro, encontra Ivan Serpa e inicia-se em gravura no MAM-RJ. Ainda no Rio, realiza sua primeira exposição individual na Galeria Santa Rosa. Em 1965 expõe

individualmente no MAM-RJ. Retorna a Curitiba em 1972, com a saúde mais debilitada e com as mãos atrofiadas. Em 1979, leciona por alguns meses no Centro de Criatividade de Curitiba. Vítima de câncer, falece em Curitiba, no ano de 1990.

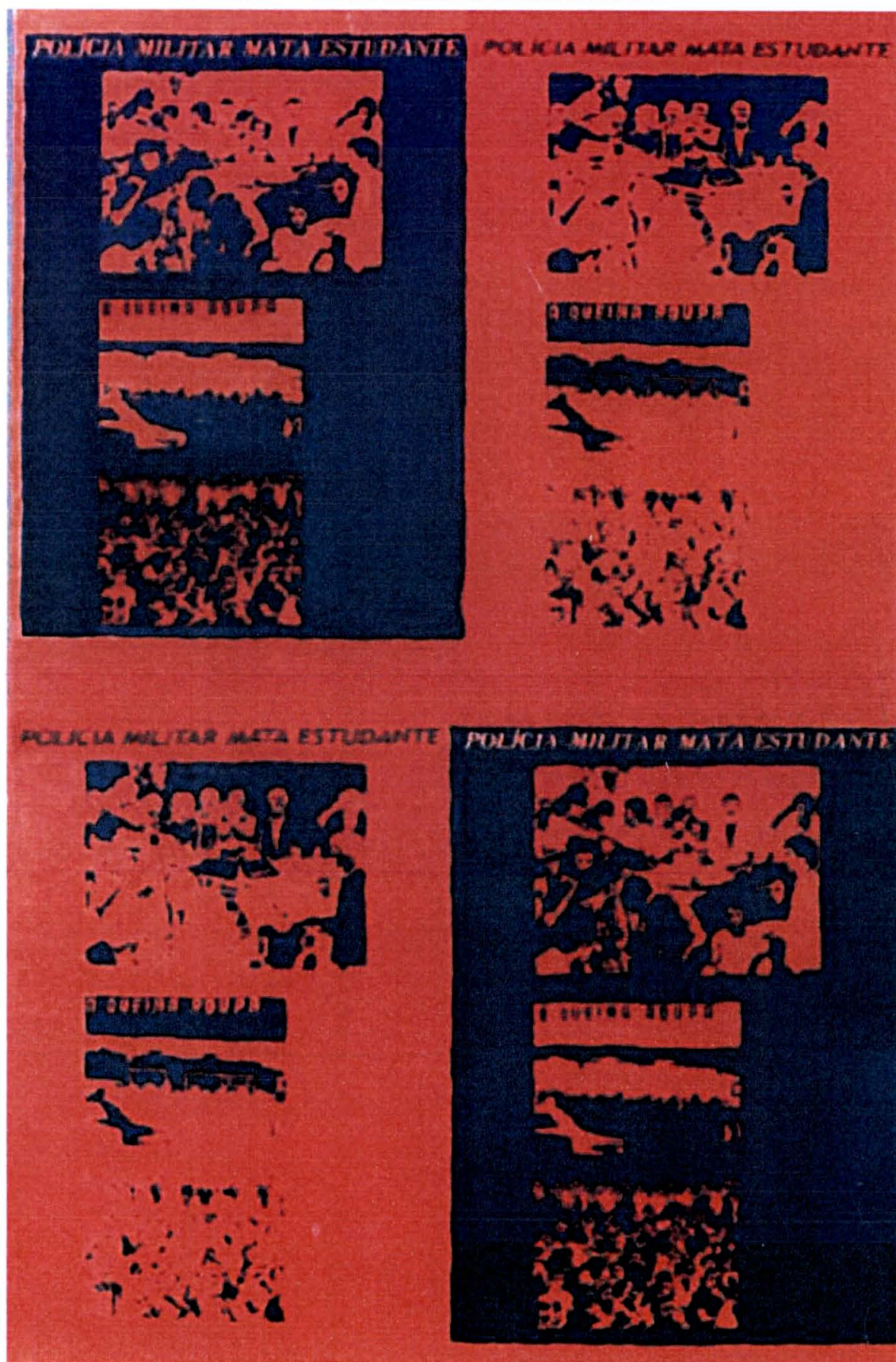
XAVIER, Alcy (Paranaguá, PR, 1933). Pintor, desenhista, gravador e professor. Inicia seus estudos artísticos por volta de 1940, com o pai, Narciso Xavier, músico e escultor amador. Em 1948, aos 15 anos de idade, passa a frequentar o ateliê livre de Guido Viaro*. Um pouco mais tarde, em 1951, inicia-se em gravura com Poty Lazzarotto*. Aluno da primeira turma da EMBAP (1948), abandona o curso após divergências com alguns professores conservadores. Frequenta também, desde o início, o ateliê “Garaginha”, de Violeta Franco*. Em 1950 ganha seu primeiro prêmio no Salão Paranaense. No ano de 1951, é um dos fundadores do Centro de Gravura do Paraná. Dois anos depois, visita rapidamente a Europa, onde conhece alguns grandes museus de Viena, Budapeste, Praga, Itália e Espanha. Em 1957 expõe no “Salão dos pré-julgados”. Em fins dos anos 50, frequenta a Galeria Cocaco, de Ennio Marques Ferreira*. Muda-se para São Paulo em 1960.

Fontes consultadas:

Os dados desse apêndice foram retirados basicamente de seis tipos de documentos: (1) matérias jornalísticas; (2) catálogos de arte; (3) currículos individuais disponíveis no Setor de Pesquisa do MAC-PR; (4) Enciclopédia de Artes Visuais Itaú (disponível no site: www.itaucultural.com.br); (5) trabalhos acadêmicos, como LEÃO, Geraldo. *Escolhas abstratas, arte e política no Paraná – 1950-1962*. digit. (dissertação de mestrado em História – UFPR, inédita), 2002, e (6) obras de referência e dicionários de arte, entre os quais destaco:

- ARAÚJO, Adalice. *Arte paranaense moderna e contemporânea: em questão 3000 anos de arte paranaense*. 424 p. Tese (concurso de livre docência) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 1974.
- _____. Referência em planejamento. jan./mar. 1980, v. 3 nº 12.
- _____. A evolução das artes plásticas no Paraná. In: SALÃO Nacional de Artes Plásticas. IV edição. Sala especial Presença das regiões. Palácio da Cultura, Rio de Janeiro, 5 a 30 nov. 1981. MEC; Funarte; INAP.
- AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. 2. vol. Rio de Janeiro: Spala. Editora, 1986.
- CAVALCANTI, Carlos (org). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 3 vol. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1973/80.
- DICIONÁRIO histórico-biográfico do Paraná. Curitiba: Editora Chain; Banestado, 1991.
- JUSTINO, Maria José *50 anos de Salão Paranaense*. Curitiba: Clichepar Editora, 1995.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. São Paulo: Arte Livre, 1988.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

ANEXO – CADERNO DE IMAGENS



Antonio Manuel. *Movimento estudantil 68 A.* 1968. Serigrafia de flan. 122 x 80 cm.



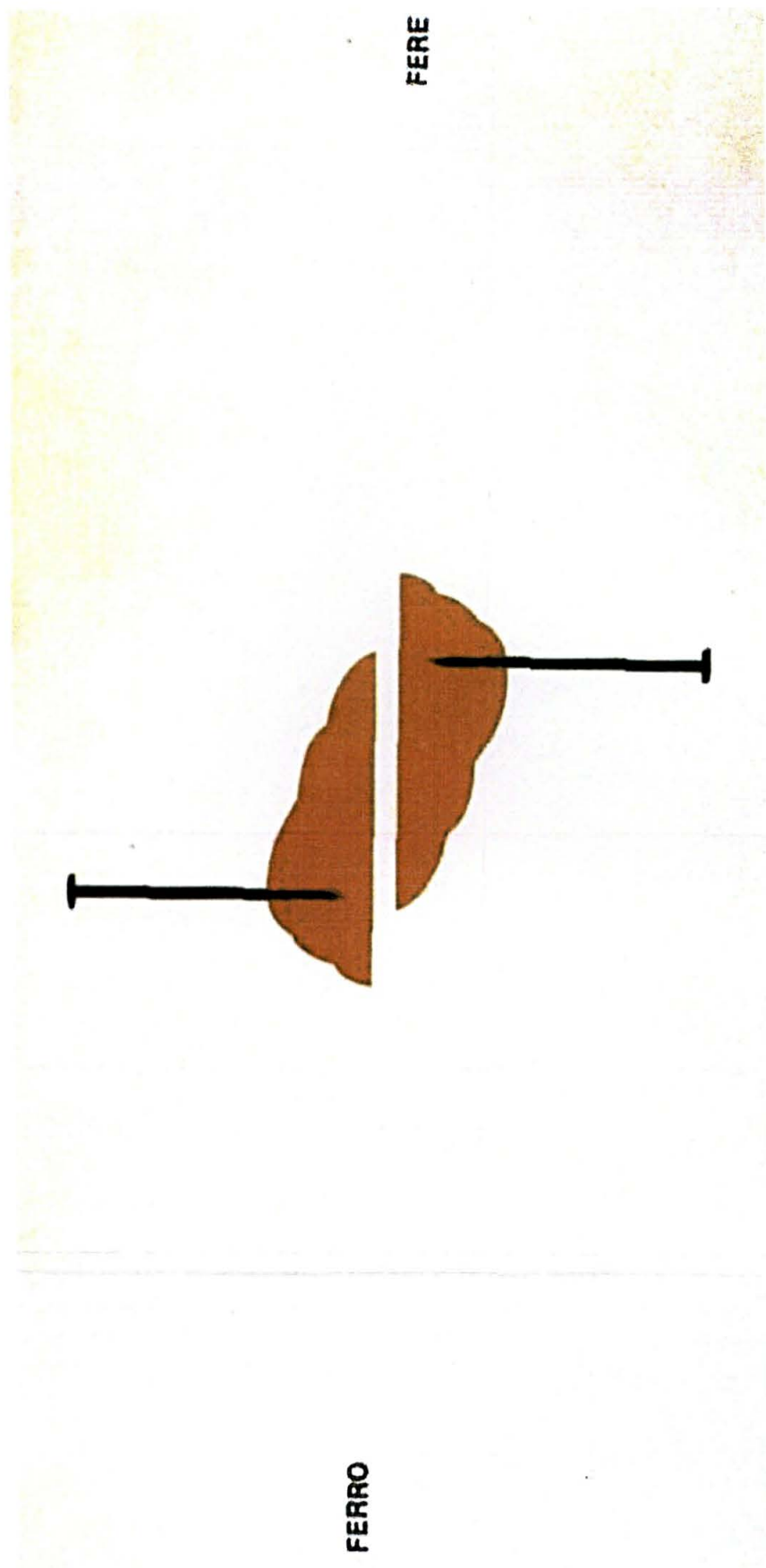
Antonio Henrique Amaral. *Brasilianas III*. 1968. Óleo sobre duratex. 85 x 122 cm.



João Osório Brzezinski. *Objeto caipira*. 1970. Fragmentos plásticos e tecido. 84 x 39 x 33 cm.



Danúbio Gonçalves. *Realmente*. 1973. Acrílica sobre tela. 110 x 89,5 cm.



Carlos Zílio. *Ferro fere*. 1973. Acrílica sobre tela. 90,5 x 200 cm.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abramo, Lívio, 96
 Abreu, Eurico, 24
 Adorno, Theodor, 29, 110
 Aguilar, José, 42
 Alberti, Leon Battista, 33
 Alencar, Gastão de, 52
 Almandrade, 133
 Althusser, 145
 Alves, Márcio Moreira (Marcito), 80
 Amado, Jorge, 201
 Amaral, Antonio Henrique, 12, 40, 42, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 110, 148, 149, 175, 176
 Amaral, Aracy, 10, 18, 23, 25, 40, 51, 54, 97, 100
 Amaral, Tarsila, 103, 144
 Américo, Pedro, 30
 Andersen, Alfredo, 47, 48, 50, 60, 71, 113, 196, 199, 200, 202, 203, 204, 205
 Andersen, Thorstein, 203, 206
 Andrade, Oswald, 103
 Antelo, Raúl, 166
 Appel, Karel, 59
 Araújo, Adalice, 50, 55, 56, 81, 113, 116, 121, 123, 124, 145, 147, 197, 198, 200, 202, 203, 204, 206, 207
 Arcângelo, 63, 64
 Archer, Madeleine, 43
 Archer, Michael, 15, 123
 Arcimboldo, 148
 Arney, Antonio, 64, 96, 197
 Artigas, Vilanova, 40
 Assis, Machado de, 201
 Assumpção, Maria Amélia, 196
 Augusto, Maria Helena, 60
 Ayala, Waldir, 93, 197
 Baer, Leonor, 198
 Bakun, Miguel, 64, 70, 198, 200, 205
 Bandeira, Antonio, 96
 Baptista, Regina, 52, 59, 64
 Barata, Mário, 40, 41, 63, 93, 134, 157
 Baravelli, Luís, 157
 Bardi, Pietro Maria, 93
 Barrault, Émile, 3
 Barrio, Artur, 6, 82, 178
 Barsotti, Hercules, 21
 Barthes, Roland, 10, 64
 Bastide, Roger, 8
 Baudelaire, Charles, 135
 Baudrillard, Jean, 116, 117, 119, 125
 Bava, Ubi, 112
 Behring, Edith, 199
 Benitez, Aurélio, 81
 Benjamin, Walter, 55, 109, 124
 Berman, Marshall, 2, 122
 Bianchetti, Glênio, 133, 136
 Bini, Fernando, 112, 115, 198
 Bittencourt, René, 64, 65, 204
 Blasi Júnior, 49, 52
 Boas, Franz, 8
 Boccioni, Umberto, 123
 Boghici, Jean, 20
 Bois, Yve-Alain, 173
 Bonfanti, Gianfranco, 49
 Bonino, 96
 Borges, Álvaro, 198
 Bosi, Alfredo, 23, 117
 Botteri, Leonor, 64, 198, 204, 205
 Botteri, Wenceslau, 198
 Bourdieu, Pierre, 3, 6, 9, 10, 20, 108, 122
 Braga Ramos, Mário, 63
 Braga, Ney, 46, 60, 61, 63, 70, 72
 Braque, Georges, 32
 Brasil, Edmundo, 133
 Brecht, 120
 Brito, Ronaldo, 16, 21, 82
 Brusky, Sonia Von, 157
 Brzezinski, João Osório, 12, 64, 70, 71, 72, 73, 96, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 145, 146, 175, 198, 203
 Buarque, Chico, 1, 26, 78
 Bueno, Carlos, 196
 Bürger, Peter, 3, 124, 172
 Burri, Alberto, 59, 115
 Caldas, Osmann, 52
 Calderari, Fernando, 64, 199, 205
 Callado, Antonio, 1, 26
 Camargo, Iberê, 152, 157, 202
 Campos, irmãos, 22, 64, 170
 Campos, Augusto de, 35, 58
 Campos, Haroldo de, 15, 58
 Campos, Jorge, 3
 Canclini, Néstor, 5, 6, 10, 20, 118, 138, 155
 Cândido, Antônio, 50
 Canton, Kátia, 161, 173
 Cardoso, Fernando Henrique, 78
 Carlos, Roberto, 106
 Caro, Bernardo, 112
 Carpeaux, Otto Maria, 50

- Carraci, irmãos, 140
 Carreño, Mario, 96
 Castelo Branco, Humberto, 24, 127
 Cavalcanti, Leopoldino, 202
 Cavenaghi, Suzana, 129
 Celestino, Vicente, 106
 Celso, José, 1, 26, 78, 104, 107
 Cézanne, Paul, 140
 Chacrinha (Abelardo Barbosa), 103, 106, 134, 140, 141, 142, 143, 146, 148, 151
 Chambelland, Rodolfo, 201
 Checcacci, Pietrina, 42, 112
 Chierz, Günter, 202
 Chilvers, Ian, 58, 123
 Cidade, Roberto, 112
 Cirlot, Juan Eduardo, 59
 Clark, Lygia, 6, 21, 22, 39, 41, 138, 158, 159
 Cocchiarale, Fernando, 157, 160, 163, 171
 Compagnon, Antoine, 3, 5, 117
 Cordeiro, Waldemar, 22, 33, 34, 35, 37, 40, 170
 Correa, Tasso, 56
 Costa e Silva, Artur da, 80, 127
 Courbet, Gustave, 140
 Craig, James, 31
 Cravo, Mário, 52
 Cuhe, Denys, 8
 Cunha, Euclides da, 201
 Da Vinci, Leonardo, 33
 Damisch, Hubert, 153
 Danto, Arthur, 10, 11, 144
 Daumier, Honoré, 140
 De Bona, Teodoro, 196, 199, 205
 De Castro, Amílcar, 21, 146
 De Castro, Willys, 21
 Degottex, 59
 Delfin Neto, 127
 Denis, Maurice, 102
 Deveza, Chlau, 202
 Di Cavalcanti, 49, 142, 146
 Dias, Antonio, 5, 24, 37, 40, 41, 82, 93, 111, 125, 146, 157, 164, 169, 202
 Diderot, 120
 Diegues, Cacá, 1
 Dillon, Osmar, 21
 Diniz, Eli, 127
 Djanira, 96
 Dreifuss, René, 7, 130
 Drummond de Andrade, Carlos, 50
 Duarte, Paulo Sérgio, 11, 13, 20, 36, 37, 83, 89, 157, 168, 169, 171
 Dube, Wolf-Dieter, 54
 Dubois, Philippe, 89
 Dubuffet, Jean, 59, 123
 Duchamp, Marcel, 3, 21, 34, 42, 91, 117
 Duke Lee, Wesley, 29, 146
 Dulci, Otávio, 7, 130
 Durand, José Carlos, 10, 18, 19, 20
 Dürer, Albrecht, 33
 Durkheim, 8
 Eco, Umberto, 4, 10, 11, 64, 110, 117, 145, 154
 Edwards, Arturo, 96
 Escobar, Tício, 109
 Escosteguy, Pedro, 40
 Fajardo, Carlos, 157
 Fátima Guedes, Maria de, 129
 Fausto, Boris, 127, 128
 Fautrier, Jean, 59
 Favaretto, Celso, 36, 78
 Featherstone, Mike, 109
 Ferraz, Geraldo, 63, 93
 Ferreira Filho, João Cândido, 62, 199
 Ferreira, Ennio Marques, 50, 55, 57, 62, 63, 67, 68, 69, 93, 113, 134, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206
 Ferro, Sérgio, 111, 156
 Figueiredo, João Batista, 127
 Flusser, Vilém, 89
 Fontoura, Ivens, 200
 Foucault, Michel, 3, 147, 167
 Fourier, Charles, 3
 Francis, Paulo, 78
 Franco, Ceres, 53, 200
 Franco, Violeta, 47, 50, 52, 53, 55, 198, 200, 202, 205, 206
 Frascina, Francis, 64
 Freitas, Artur, 33, 111, 115
 Freyesleben, Waldemar Curt, 47, 48, 56, 57, 196, 200, 204
 Fukushima, Tikashi, 64, 115
 Galvão, Alfredo, 201
 Garfunkel, Paul, 55, 56, 64, 199, 200, 205
 Geertz, Clifort, 8
 Geiger, Anna Bella, 93
 Geisel, Ernesto, 7, 127
 Genehr, João Frederico, 198
 Genette, Gérard, 11
 Gerchman, Rubens, 5, 24, 29, 38, 40, 69, 82, 93, 111, 146, 157, 159, 202
 Ghelfi, João, 196
 Gil, Gilberto, 26, 78, 104
 Ginzburg, Carlo, 12, 45
 Glusberg, Jorge, 39
 Gneco, Paulo, 55, 199, 201
 Goeldi, Osvaldo, 81, 96
 Gombrich, Ernst, 8, 9, 13, 28, 30, 33, 140
 Gonçalves, Danúbio, 12, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 148, 149, 151, 153, 154, 166, 169, 170, 175
 Gonzaga, Luiz, 42
 Gotlieb, 67
 Goulart, João, 22, 24, 61
 Goya, 165
 Gramsci, Antonio, 25
 Grassmann, Marcelo, 133
 Greenberg, Clement, 63, 117
 Groff, 198
 Guarnieri, Gianfrancesco, 1, 26

- Guevara, Che, 30, 32, 34, 42, 103
 Gullar, Ferreira, 1, 21, 22, 23, 24, 26, 35, 37, 40, 46, 58, 71, 78, 79, 96, 98, 101, 102, 110, 138, 158, 159, 170
 Guys, Constantin, 135
 Haacke, Hans, 165
 Haar, Michel, 9
 Habermas, 10, 111
 Hagemeyer, Rafael, 80, 83
 Harris, Jonathan, 39
 Harvey, 117
 Hauser, Arnold, 46
 Hegel, 9, 11, 30
 Heidegger, Martin, 9
 Hobsbawn, Eric, 128, 138
 Hogarth, William, 140
 Hollanda, Heloísa Buarque, 25, 40, 67, 78
 Huysen, Andreas, 3, 109
 Ianni, Otávio, 40
 Jardim, Reynaldo, 21
 Jehring, Werner, 55, 58, 199
 Jiménez, José, 109
 Johns, Jasper, 111
 Jorn, Asger, 59
 Justino, Maria José, 48, 57, 63, 65, 69, 71, 72, 76, 120, 137, 151, 207
 Kandinsky, Wassily, 64
 Kant, 22
 Kaprow, Alan, 6
 Klee, Paul, 64
 Koch, Emma, 52
 Konder, Leandro, 78
 Krajcberg, Franz, 65
 Krauss, Rosalind, 123
 Krogh, Wilhelm, 196
 Krushev, 138
 Kruse, Olney, 134, 139, 147, 168
 Kubitschek, Jucelino, 77
 Lambert, Jean-Clarence, 59
 Lamonica, Roberto De, 199
 Landin, Renato, 157
 Laverdant, Gabriel, 3
 Lazzarotto, Poty, 49, 50, 53, 54, 199, 200, 201, 203, 206
 Leal, Paulo Roberto, 112
 Leão, Geraldo, 48, 55, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 115, 116, 118, 119, 207
 Léger, Fernand, 64
 Leirner, Nelson, 6, 42, 82, 106, 111, 114, 140
 Leite, José Roberto Teixeira, 51, 63, 93, 207
 Lênin, 78
 Leskoschek, Axl, 133
 Levi-Strauss, Claude, 64
 Lévi-Strauss, Claude, 8, 64
 Levy-Bruhl, 8
 Lhote, André, 205
 Lima, Joana D'Arc, 161
 Lima, Luiz Carlos de Andrade, 64, 65, 113, 197, 198, 202, 205
 Lima, Maurício Nogueira, 29
 Linhares, Temístocles, 46, 50, 51
 Lobo, Suzana, 112, 202
 Loio-Pérsio, 50, 51, 52, 55, 57, 58, 64, 93, 199, 200, 202
 Lopes, Oswaldo, 203
 Lukács, Georg, 78
 Lupion, Moysés, 46, 55, 60
 Machado, Lourival Gomes, 63
 Maiakovski, 1
 Maiolino, Ana Maria, 31, 32, 34, 157
 Malevitch, Kasimir, 22
 Malinowski, 8
 Manuel, Antonio, 12, 42, 43, 69, 79, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 96, 98, 104, 111, 145, 146, 163, 165, 172, 173, 174, 175, 176, 178
 Manzoni, Piero, 4
 Mao Tse Tung, 78
 Marcelino, Walmor, 66, 67
 Marconi, Paolo, 43, 77, 91, 130, 147
 Marcuse, Herbert, 78
 Marques Júnior, 201
 Martins Filho, 80
 Martins, Carlos Estevão, 24, 66
 Martins, Rubens, 96
 Martins, Wilson, 50, 51
 Marx, Karl, 78
 Massuda, Alberto, 198, 204
 Matarazzo Sobrinho, Francisco, 18
 Mathieu, Georges, 59
 Matisse, Henri, 64, 140
 Maurício, Jayme, 40, 165
 Médici, Emílio Garrastazu, 7, 127
 Meireles, Cildo, 6, 82, 178
 Mendes, Jair, 64, 197, 203, 205
 Merleau-Ponty, Maurice, 22, 50, 164
 Miceli, Sérgio, 17, 129
 Michael, Archer, 15, 123
 Millarch, Aramis, 81
 Milliet, Sérgio, 50, 52, 200
 Moles, Abraham, 9, 10, 117
 Mondrian, Piet, 22, 28
 Monteiro, Paulo Felipe, 109
 Moraes, Angélica de, 156
 Morais, Frederico, 20, 24, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 63, 78, 90, 94, 100, 103, 105, 110, 141, 158
 Moreira, Ivany, 107, 197
 Morretes, Lange de, 196, 204
 Munakata, Shiko, 96
 Napolitano, Marcos, 4, 17, 18, 76, 78, 106
 Nasser, Frederico, 93, 157
 Neruda, Pablo, 96
 Noviello, Décio, 112
 Ofazo, Rodolfo, 96
 Ohara, Hisao, 69, 112
 Ohtake, Tomie, 64
 Oiticica, Hélio, 5, 21, 22, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 68, 71, 78, 79, 81, 82, 91, 96, 103,

- 104, 105, 106, 107, 110, 138, 146, 159, 173, 176
- Oldenburg, Claes, 31, 32, 111
- Ortiz, Renato, 10, 17, 18, 129
- Oswald, Carlos, 133, 201
- Pancetti, José, 59, 146, 197
- Pape, Lygia, 21, 22, 41, 138, 146, 158, 159
- Paprocki, Jorge, 202
- Paz, Otávio, 2, 34
- Peccinini, Daisy, 25, 35, 37, 40, 41, 111, 114, 157
- Pedrosa, Mário, 37, 40, 41, 43, 44, 63, 71, 138, 170, 204
- Pedroso, Renato, 112, 203
- Peirce, Charles Sanders, 89
- Penteado, Yolanda, 17, 18, 202, 204
- Perneta, Emiliano, 50
- Pessoa, Fernando, 55, 63
- Phol, Alexandre, 204
- Picabia, 118
- Picasso, Pablo, 32, 123, 143, 165
- Pieta, Marilene, 51, 136
- Pignatari, Décio, 22, 170
- Piloto, Valfrido, 196, 201
- Pilotto, Erasmo, 49, 50
- Pimentel, Paulo, 63, 80, 205
- Pimentel, Wanda, 157
- Pinheiro, Gerson Pompeu, 56
- Pitanga, Delson, 24
- Plaza, Júlio, 154
- Pollock, Jackson, 64
- Portinari, Cândido, 49, 54, 59, 96, 133
- Prado, Vasco, 51, 133, 136
- Previdi, Nilo, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 64, 65, 67, 70, 198, 200, 203, 205
- Proudhon, Pierre, 3
- Puppi, Ubaldo, 56, 57, 197
- Quadros, Jânio, 61
- Ramos, Graciliano, 201
- Rauschenberg, Robert, 34, 123
- Resende, José, 157
- Ribeiro, Luiz Carlos, 60
- Ridenti, Marcelo, 25, 67, 122, 130, 145, 155
- Rivers, Larry, 111
- Roberto, Maurício, 43
- Rocha, Glauber, 1, 26, 78
- Rocha, Lafaete, 69
- Rodrigues, Augusto, 81
- Rodrigues, Glauco, 42, 133, 136, 137
- Rogalsky, W., 96
- Rosa Júnior, Tomás Santa, 133
- Rosenberg, Harold, 110, 117
- Roza, Waldemar, 64, 198, 204
- Rubinski, Mário, 71, 197, 204
- Sade, Jorge Carlos, 60, 64, 204
- Sambonet, Roberto, 96
- Samways, Marilda, 50
- Santaella, Lúcia, 10, 28
- Santiago, Manuel, 202
- Sartre, Jean-Paul, 4, 50
- Saturnino, Álamo, 202
- Scarinci, Carlos, 142, 143
- Schäfer, Fábio, 139
- Scharf, Aaron, 169
- Schenberg, Mário, 40
- Schneider, Pierre, 141
- Schwarz, Roberto, 24, 25, 39, 79, 117
- Schwitters, Kurt, 123
- Scliar, Carlos, 24, 51, 52, 53, 59, 133, 136
- Serpa, Ivan, 63, 81, 93, 94, 96, 202, 206
- Sganzerla, Rogério, 82
- Silva, Érico da, 198, 204
- Singer, Paul, 127
- Siqueiros, 165
- Sodré, Nelson Werneck, 78
- Sodré, Niomar Moniz, 43
- Soriano, Waldik, 134, 140, 142, 151
- Spanudis, Theon, 21
- Spiegel, Sameul, 42
- Stalin, 59, 138
- Steinberg, Leo, 34
- Steiner, Benjamin, 55
- Stenzel, Erbo, 199, 203, 204
- Stockinger, 112
- Tapié, Michel, 59
- Tàpies, Antoni, 58, 59
- Tassinari, Alberto, 33
- Tatlin, 123
- Tavares, Maria, 79, 128
- Távora, Araken, 73
- Töpfer, 140
- Torquato Neto, 106
- Toyota, Yukata, 69
- Tozzi, Cláudio, 30, 34, 42
- Tramontini, Marcos, 51
- Traple, Estanislau, 47, 48, 196, 201, 204
- Trevisan, Dalton, 49, 50, 51, 205
- Turim, Jiomar José, 52
- Turner, William, 144
- Tylor, Edward, 8
- Valéry, 163
- Valladares, Clarival do Prado, 63, 93
- Van Gogh, Vincent, 140
- Vandré, Geraldo, 1, 26, 78
- Vattimo, Gianni, 110
- Velásquez, Diego, 30
- Velloso, Athos, 55
- Velloso, Fernando, 47, 50, 52, 55, 57, 63, 64, 93, 115, 199, 200, 204, 205
- Veloso, Caetano, 78, 104, 106
- Ventura, Zuenir, 77, 80
- Vergara, Carlos, 40, 41
- Vianinha (Oduvaldo Viana Filho), 26
- Vianna Filho, Luiz, 43
- Viaro, Constantino, 197
- Viaro, Guido, 49, 50, 53, 54, 59, 71, 113, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206
- Vieira, Júlio, 24
- Vilela, Marcelo, 112

Virmond, Eduardo Rocha, 55, 63, 65, 199, 206
Walger, Antonio, 49
Warhol, Andy, 31, 88, 110, 117, 140
Wartelsteiner, Thomaz, 57
Weis, Luiz, 79, 128
Weissmann, Franz, 21
Wölfflin, 30
Wols (Alfredo Wolfgang Schulze), 59
Wong, Helena, 64, 96, 197, 206
Wood, Paul, 177

Worringer, 30
Xavier, Alcy, 50, 52, 55, 57, 198, 199, 200, 205, 206
Zanini, Walter, 18, 19, 23, 63, 71, 93, 113, 114, 199, 205
Zílio, Carlos, 6, 8, 10, 12, 41, 42, 82, 103, 111, 131, 146, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 173, 175, 177, 178